This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 141 771

Das Wissen der Gegenwart

Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete.

LIBRARY

OF THE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received JUN 23 1892 . 189

Accessions No. 48239 . Class No.

Wissenschaft vom Standpunkte der heutigen Forschung aus befriedigende Aufklärung, Belehrung und Anregung zu bieten, wird hiermit der allgemeinen Teilnahme empfohlen. Für unsere Sammlung ist vorläufig ein Umfang von zwei bis dreihundert Bänden in Aussicht genommen, **von denen jeder einzelne ein Ganzes für sich**, zugleich aber einen Baustein zu einem Gesamtgebäude bilden soll. Bei dem Plane des Unternehmens haben wir jene Zweiteilung, welche als herrschende unverkennbar durch die moderne Wissenschaft hindurchgeht, zum obersten Einteilungsgrunde gemacht. Die **Naturwissenschaften** und die **historischen Wissenschaften**, die gleichsam wie glücklich gelegene Inseln immer mehr fruchtbares Land ansetzen und selbst widerstrebende Disziplinen an sich heranziehen, werden, wie sie im Leben der modernen Wissenschaft selbst die Herrschaft angetreten haben, auch in unserem Werke, welches dieses Leben klar abspiegeln will, die beiden großen Hauptgruppen der systematischen Einteilung bilden. Die rein abstrakten Wissenschaften, welche eine dritte Gruppe bilden könnten, werden wir keineswegs aus unserem Werke ausscheiden, aber nicht sowohl vom dogmatischen als vom historischen Standpunkte aus beleuchten. Und dies aus dem Doppelgrunde, weil in einem Teil dieser Wissenschaften, wie z. B. in der Mathematik, ein anderes Wissen als ein durchaus vollständiges Fachwissen nicht denkbar ist, während in einem andern Teile, wie in der Metaphysik, positive Wahrheit nur insoweit, als es auf innere Geschichte ankommt, zu bieten ist.

Wir bemerken nur noch, daß wir die **Länder- und Völkerkunde**, die als selbständige Wissenschaft immer bedeutsamer hervortritt und die naturwissenschaftlichen und historischen Elemente in sich schließt, in unserem Plane halb der großen Gruppe der historischen Wissenschaften angereiht haben, der Hauptgesichtspunkt, von dem die Methode dieser Wissenschaften ausgeht, nämlich die territoriale Abgrenzung, ein historischer ist.

Inhalt der erschienenen Bände:

Bd 1. **Gindely, A.,** Gesch. d. 30jähr. Krieges in drei Abteilgn. I. 1618—1621: Der böhm. Aufst. u. i. Bestrafung. 280 S. Mit 3 Doppelvollbild., 1 Vollbild u. 4 Portr. in Holzst.

Bd 2. **Klein Dr. Herm. J.,** Allgemeine Witterungskunde. 266 Seiten. Mit 6 Karten, 2 Vollbildern und 31 Abbildungen in Holzstich.

Bd. 3. **Gindely, A.,** Geschichte des 30jährigen Krieges in drei Abteilungen. II. 1622 bis 1632: Der niedersächsische, dänische und schwedische Krieg bis zum Tode Gustav Adolfs. 292 Seiten Mit 10 Doppelvollbildern und 4 Porträts in Holzstich.

Bd. 4. **Taschenberg, Prof. Dr. E.,** Die Insekten nach ihrem Nutzen und Schaden. 304 Seiten. Mit 70 Abbildungen.

Bd. 5. **Gindely, A.,** Geschichte des 30jährigen Krieges in drei Abteilungen. III. 1633 bis 1648: Der schwedische und der schwedisch-französische Krieg bis zum westfälischen Frieden. 240 Seiten. Mit 9 Doppelvollbild. u. 8 Porträts in Holzstich.

Bd. 6. **Jung, Dr. Karl Emil,** Der Weltteil Australien. I. Abtlg.: Der Australkontinent und seine Bewohner. 280 Seiten. Mit 14 Vollbildern, 24 in den Text gedruckten Abbildungen und 2 Karten in Holzstich.

Bd. 7. **Taschenberg, Dr. Otto,** Die Verwandlungen der Tiere. 272 Seiten. Mit 88 Abbildungen.

Bd. 8. **Jung, Dr. Karl Emil,** Der Weltteil Australien. II. Abtlg.: I. Die Kolonien des Australkontinents u. Tasmanien. II. Melanesien (I. Teil). 312 Seiten. Mit 19 Vollbildern, 29 in den Text gedruckten Abbildungen und 6 Karten in Holzstich.

Bd. 9. **Klaar, Alfred,** Geschichte des modernen Dramas in Umrissen. 320 Seiten. Mit 9 Porträts in Holzstich.

Bd 10. **Becker, Dr. Karl Emil,** Die Sonne und die Planeten. 308 S. Mit 68 Abbildungen.

Bd. 11. **Jung, Dr. E.,** Der Weltteil Australien. III. Abtlg.: I. Melanesien (II. T.). II. Polynesien (I. T.). 304 S. M. 27 Vollbildern u. 31 in d. Text gedruckt. Abbildgn.

Bd. 12. **Gerland, Dr. E.,** Licht und Wärme. 320 Seiten. Mit 4 Porträts und 196 Figuren in Holzstich.

Bd. 13. **Jung, Dr. Karl Emil,** Der Weltteil Australien. IV. Abtlg.: I. Polynesien (II. Teil). II. Neuseeland. III. Mikronesien. 276 Seiten. Mit 18 Vollbildern und 35 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 14. **Hartmann, Prof. Dr. R.,** I. Abyssinien und die übrigen Geb. d. Ostküste Afrikas. 312 S. M. 18 Vollbildern u. 68 i. d. Text gedruckt. Abbildgn.

Bd. 15. **Jung, Jul.,** Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit I. 298 Seiten. Mit 9 Vollbildern und 70 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 16. **Peters, Prof. Dr. C. F. W.,** Die Fixsterne. 176 Seiten. Mit 69 Abbildungen.

Bd. 17. **Jung, Jul.,** Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit II. 280 Seiten. Mit 10 Vollbildern und 63 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 18. **Schultz, Prof. Dr. A.,** Kunstgeschichte I. 284 Seiten. Mit 38 Vollbildern und 140 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 19. **Willkomm, Dr. Moritz,** Die pyrenäische Halbinsel I. 260 Seiten. Mit 26 Vollbildern und 14 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 20. **Lehmann, Paul,** Die Erde und der Mond. 280 Seiten. Mit 6 Vollbildern und 59 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 21. **Schultz, Prof. Dr. A.,** Kunst und Kunstgeschichte II. 262 Seiten. Mit 44 Vollbildern und 42 in den Text gedruckten Abbildungen

Bd. 22. **Ochsenius, C.,** Chile. Land und Leute. 268 Seiten. 28 Vollbildern, 59 in den Text gedruckten Abbildungen und 2 Karten in Holzstich.

Bd. 23. **Meyer von Waldeck,** Rußland. Einrichtungen, Sitten und Gebräuche. 282 Seiten. Mit 27 Vollbildern und 51 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 24. **Hartmann, Prof. Dr. R.,** Die Milländer. 221 Seiten. Mit 10 Vollbildern und 65 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 25. **Wirth, Max,** Das Geld. 224 Seiten. Mit 103 in den Text gedr. Abbildungen.

Bd. 26. **Hopp, E. O.,** Gesch. d. Verein. Staaten v. Nord-Amerika. I. 232 S. Mit 50 in den Text gedr. Abbild. u. Karten.

Bd. 27. **Valentiner,** Kometen und Meteore. 250 Seiten. Mit 62 in den Text gedr. Abbildungen.

Bd. 28. **Waßmuth, Prof. A.,** Die Elektrizität und ihre Anwendung. 196 Seiten. Mit 119 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 29. **Falkenstein, Dr. J.,** Afrikas Westküste. 282 Seiten. Mit 81 in den Text gedr. Abbild.

Bd. 30. **Geschichte des Kunstgewerbes. I. Blümner, Prof. Dr. H.,** Das Kunstgewerbe im Altertum. 276 Seiten. Mit 133 in den Text gedr. Abbildungen.

Bd. 31. **Willkomm, Dr. M.,** Die pyrenäische Halbinsel. II. 252 Seiten. Mit 11 Vollbild. und 27 in den Text gedr. Abbildungen.

Bd. 32. **Geschichte des Kunstgewerbes. II. Blümner, Prof. Dr. H.,** Das Kunstgewerbe im Altertum 242 Seiten. Mit 143 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 33. **Geschichte des Kunstgewerbes. III. Schorn, Dr. Otto von,** Die Textilkunst. 268 Seiten. Mit 132 in den Text gedruckten Abbildungen.

Inhalt der erschienenen Bände:

Bd. 34. **Fritsch, Dr. Gustav,** Südafrika bis zum Zambesi. I. 244 S. Mit 50 in den Text gedr. Abb. u. 1 Karte.

Bd. 35. **Lippert, Jul.,** Allgemeine Kulturgeschichte. I. 252 Seiten. Mit 57 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 36 u. 37. **Sellin, A. W.,** Das Kaiserreich Brasilien. 2 Abteilungen. 490 Seiten. Mit 23 Vollbildern, 66 in den Text gedruckten Abbildungen und 5 Karten.

Bd. 38. **Hansen, Dr. Adolf,** Die Ernährung der Pflanzen. 272 Seiten. Mit 74 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 39. **Hopp, E. O.,** Geschichte der Vereinigten Staaten. II. 224 Seiten. Mit 32 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 40. **Geschichte der Malerei** in Einzeldarstellungen. I.: **Wurzbach, Dr. A. v.,** Geschichte der holländischen Malerei. 236 Seiten. Mit 71 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 41. **Taschenberg, Dr. Otto,** Bilder aus dem Tierleben. 236 Seiten. Mit 86 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 42. **Brosien, Dr. Herm.,** Karl der Große. 192 Seiten. Mit 23 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 43. **Willkomm Dr. M.,** Die pyrenäische Halbinsel. III. 268 Seiten. Mit 45 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 44 u. 45. **Graber, Prof. Dr. V.,** Die äußeren mechanischen Werkzeuge der Tiere. In 2 Abteilungen. 464 Seiten. Mit 315 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 46. **Hopp, Ernst Otto,** Geschichte der Vereinigten Staaten von Nordamerika. III. (Schluß). 276 Seiten. Mit 40 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 47. **Lippert, Jul.,** Allgemeine Kulturgeschichte. II. 212 Seiten. Mit 5 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 48. **Lippert, Jul.,** Allgemeine Kulturgeschichte. III. 232 Seiten. Mit mehreren in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd 49. **Bieyer von Waldeck,** Rußland. Einrichtungen, Sitten und Gebräuche. II. 296 Seiten. Mit 18 Vollbildern und 31 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 50. **Fournier, Prof. Dr. Aug.,** Napoleon I. Eine Biographie. I. 240 Seiten. Mit einem Porträt.

Bd. 51. **Elsaß, Dr. A., Der Schall.** Eine Darstellung der physikalischen Akustik für musikalisch Gebildete. 216 Seiten. Mit 80 Abbildungen und einem Porträt.

Bd. 52. **Krümmel, Prof. Dr. Otto, Der Ocean.** Eine Einführung in die allgemeine Meereskunde. 250 Seiten. Mit 77 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 53. **Egli, Prof. Dr. J. J., Die Schweiz.** 218 Seiten. Mit 48 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 54. **Behaghel, Prof. Dr. Otto,** Die deutsche Sprache. 200 Seiten.

Bd. 55 u. 56. **Schasler, Dr. Max,** Ästhetik. Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst. In 2 Teilen. 512 Seiten.

Bd. 57. **Hartmann, Prof. Dr. R., Madagaskar** und die Inseln Seychellen, Aldabra, Komoren und Maskarenen. 160 Seiten. Mit 51 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 58. **Löwenberg, Fr., Die Entdeckungs- und Forschungsreisen** in den beiden Polarzonen. 200 Seiten. Mit 8 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 59. **Detleffsen, Dr. Emil, Wie bildet die Pflanze Wurzel, Blatt und Blüte.** 266 S. Mit 95 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 60. **Blümner, Prof. Dr. H., Leben und Sitten der Griechen.** I. Abteilung. 204 S. Mit 92 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 61. **Brosien, Dr. Herm., Preußische Geschichte.** I. Band. 254 Seiten. Mit 86 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 62. **Blümner, Prof. Dr. H., Leben und Sitten der Griechen.** II. Abteilung. 192 S. Mit 56 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 63. **Blümner, Prof. Dr. H., Leben und Sitten der Griechen.** III. Abteilung. 196 S. Mit 58 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 64. **Tchihatchef, P. de, Klein-Asien.** 196 Seiten. Mit 17 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 65. **Blümner und Schorn, Geschichte des Kunstgewerbes.** IV. Abtlg. Die Kunsterzeugnisse aus Thon und Glas. 224 Seiten. Mit 128 in den Text gedruckten Abbildungen.

Bd. 66. **Pinner, Prof. A., Die Gesetze der Naturerscheinungen.** Mit 60 in den Text gedruckten Abbildungen. 228 Seiten.

Bd. 67. **Fournier, Prof. Dr. Aug., Napoleon I.** Eine Biographie. II. 266 Seiten.

Bd. 68. **Julius Lippert, deutsche Sittengeschichte.** I. Von der Urzeit bis auf Karl den Großen.

Das Wissen der Gegenwart.

Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete.

XXI. Band.

Kunſt und Kunſtgeſchichte.

Eine Einführung
in das Studium der neueren Kunſtgeſchichte

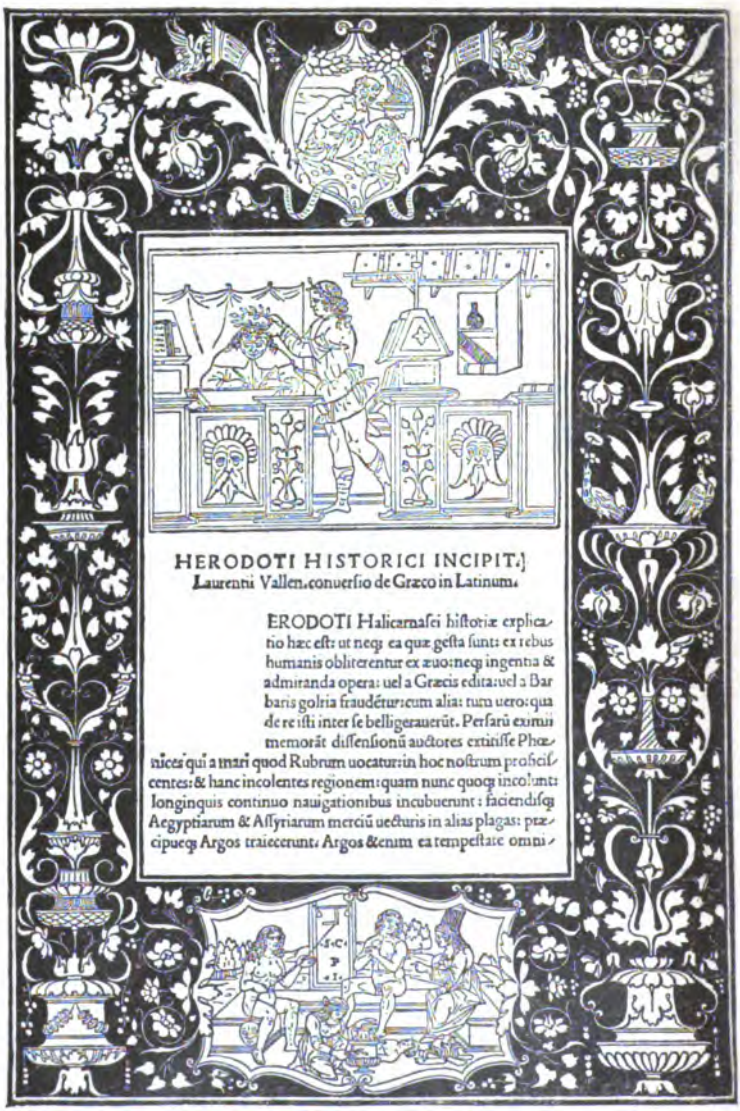
von

Albin Schultz.

In zwei Abteilungen.

Leipzig: Wien u. Prag:
G. Freytag. 1890. F. Tempsky.
Buchhändler der Kaiſerl. Akademie der Wiſſenſchaften in Wien.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.



Titelblatt der Venezianiſchen Herodotausgabe von Joan und Gregorio de Gregoriis (1494).
(Verkleinert nach Yriarte.)

Kunst und Kunstgeschichte.

Eine Einführung
in das Studium der neueren Kunstgeschichte

von

Albin Schultz.

II. Abteilung.

Malerei und vervielfältigende Künste.

Mit 44 Vollbildern und 42 in den Text gedruckten Abbildungen.

Leipzig: Wien u. Prag:
G. Freytag. 1890. F. Tempsky.
Buchhändler der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien.

N5300
S3
v.2.

Alle Rechte vorbehalten!

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
3. Die Malerei	1
A. Die Maler	26
B. Das Gemälde	57
C. Die Historienmalerei	75
D. Die Portraitmalerei	88
E. Die Genremalerei	90
F. Die Tiermalerei	109
G. Das Stilleben	114
H. Die Landschaftsmalerei	116
J. Die Blumenmalerei	130
K. Die Technik der Malerei	135
a. Die Wandmalerei	136
b. Die Stickerei und Weberei der Wandteppiche	142
c. Die Miniaturmalerei	149
d. Die Pastellmalerei	154
e. Die Staffeleimalerei	155
f. Das Mosaik	162
g. Die Glasmalerei	167
h. Die Emailmalerei	174
i. Gravierte Stein- und Metallplatten	188
k. Das Niello	190
4. Die vervielfältigenden Künste	193
A. Der Holzschnitt	194
B. Die Schrotmanier	201
C. Die Teigdrucke	203
Kupferstich	203
D. Die Grabstichel- oder Linienmanier	208
E. Der Stich mit der kalten Nadel	217
F. Die punktierte Manier	217
G. Die gepunzte Manier	219
H. Die Radierung	219
J. Die Crayonmanier	220
K. Die Tuschmanier	221
L. Die Aquatintamanier	221
M. Die geschabte Manier oder die schwarze Kunst	222
N. Der ältere Farbendruck	224
O. Der Stahlstich	225
P. Der Steindruck	225
5. Die Kunstgeschichte	228
Verbesserung einiger Druckfehler und Versehen	241

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
3. Die Malerei	1
A. Die Maler	26
B. Das Gemälde	57
C. Die Historienmalerei	75
D. Die Portraitmalerei	88
E. Die Genremalerei	90
F. Die Tiermalerei	109
G. Das Stilleben	114
H. Die Landschaftsmalerei	116
J. Die Blumenmalerei	130
K. Die Technik der Malerei	135
a. Die Wandmalerei	136
b. Die Stickerei und Weberei der Wandteppiche	142
c. Die Miniaturmalerei	149
d. Die Pastellmalerei	154
e. Die Staffeleimalerei	155
f. Das Mosaik	162
g. Die Glasmalerei	167
h. Die Emailmalerei	174
i. Gravierte Stein- und Metallplatten	188
k. Das Niello	190
4. Die vervielfältigenden Künste	193
A. Der Holzschnitt	194
B. Die Schrotmanier	201
C. Die Teigdrucke	203
Kupferstich	203
D. Die Grabstichel- oder Linienmanier	208
E. Der Stich mit der kalten Nadel	217
F. Die punktierte Manier	217
G. Die gepunzte Manier	219
H. Die Radierung	219
J. Die Crayonmanier	220
K. Die Tuschmanier	221
L. Die Aquatintamanier	221
M. Die geschabte Manier oder die schwarze Kunst	222
N. Der ältere Farbendruck	224
O. Der Stahlstich	225
P. Der Steindruck	225
5. Die Kunstgeschichte	228
Verbesserung einiger Druckfehler und Versehen	241

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

III. Die Malerei.

Unter Malerei verstehen wir die Kunst, welche auf einer Fläche Gegenstände der Natur in Farben wiederzugeben sich die Aufgabe stellt. Je nach der Art, wie sie dies zu erreichen sich bestrebt, unterscheiden wir Wandmalerei, Staffelei-, Glas-, Miniaturmalerei u. s. w. Den Gegenständen nach, welche sie darstellt, unterscheiden wir die religiöse von der Profanmalerei. Alle Zweige dieser Kunst beruhen aber auf der Kunst des Zeichnens.

Wenn ein Maler einen Stoff gefunden hat, den darzustellen er wünscht, oder wenn er, was jedenfalls noch besser ist, einen Auftrag auszuführen hat, so wird er erst, ehe er an die Arbeit geht, sich in seiner Phantasie die Sache zurechtlegen, überlegen, wie er am besten das gestellte Thema behandeln kann, so daß nicht nur dasselbe zum möglichst vollkommenen Ausdruck gelangt, sondern auch ihm die Gelegenheit geboten wird, die ihm eigentümliche künstlerische Begabung recht zur Geltung zu bringen. In der Phantasie hat er das dereinstige Gemälde vollendet vor Augen, ehe er daran geht, die erste Skizze zu entwerfen. Diese Fixierung seiner Ideen mag oft genug nicht dem im Geist geschauten Bilde völlig entsprechen; neue Gedanken werden lebendig, und so sind auch Änderungen erforderlich; die ganze Komposition wird aufgegeben und versucht, ob eine andere Auffassung und Anordnung vielleicht eher den Ansprüchen, die der Künstler an seine Arbeit selbst stellt, genügt. Gerade große Meister haben da mit erstaunlicher Ausdauer sich bemüht, bis sie endlich den

möglichſt beſten Ausdruck, der wenigſtens annähernd dem Idealbilde, das ihnen vorſchwebt, entſprach, fanden; an manchen Skizzen Raffaels läßt es ſich verfolgen, wie allmählich immer reicher und ſchöner ſich die Kompoſition zu ihrer vollen Herrlichkeit entwickelt. Und von all dieſer Arbeit darf in dem fertigen Kunſtwerke keine Spur mehr zu entdecken ſein; je natürlicher, ungezwungener, der Eingebung eines glücklichen Moments zufolge das Ganze entſtanden ſcheint, je mehr der Beſchauer ſich ſagt, daß er es ſelbſt natürlich ſo und nicht anders entworfen haben würde, je mehr die Bewunderung dem Werke allein gezollt wird, und man über dem Werke die Arbeit, die Mühe, die Verdienſte des Künſtlers gänzlich vergißt, um ſo mehr wird die Leiſtung den Stempel eines wahren, großen Kunſtwerkes an ſich tragen. Aber auch dann, wenn die Wahl unter den Skizzen getroffen und nun der Entwurf aufgezeichnet iſt, wird er dem wirklich bedeutenden Künſtler in der Regel nicht ganz genügen. Je geübter ſeine Hand, deſto eher wird er befähigt ſein, ſeine Kompoſition feſtzuhalten; je großartiger und bedeutender jedoch der Entwurf ſeinem Geiſte vorſchwebt, deſto weniger wird das aufgezeichnete Bild dem in der Phantaſie geſchauten völlig entſprechen. Daher erklärt ſich die große und ernſte Arbeit, die ein echter Künſtler an die Wiedergabe ſeiner Kompoſition ſetzt, die Unzufriedenheit, die gerade ein ſolcher an ſeiner Schöpfung empfindet; und mag Jedermann das aufgezeichnete Bild bewundern und preiſen: er hat es noch viel ſchöner, viel vollkommener mit ſeinem geiſtigen Auge geſchaut. Dieſe Unzufriedenheit ſchwindet in der Regel erſt dann, wenn durch andere Arbeiten dieſes Idealbild aus der Phantaſie verdrängt worden iſt; dann ſehen wir oft Künſtler erſt die rechte Freude an ihrem Werke empfinden, die, ſo lange ſie an ihm arbeiteten, nicht in ihnen wach werden wollte. Damit es ihm jedoch gelinge, das geiſtig Geſchaute nun auch recht und gut darzuſtellen, muß er über die Mittel der Darſtellung verfügen, und dieſe Mittel eignet er ſich durch Benutzung von Anleitung und Unterricht an. Selbſt ohne dieſe

Hülfe sich diese Fähigkeiten zu erwerben, wird auch den Begabtesten nicht möglich sein; die Kunstgeschichte lehrt uns, wie vieler tüchtiger Meister Arbeit erforderlich war, nach und nach, mit Mühe und Anstrengung diese dem Künstler unentbehrliche Kenntnis zu erwerben. Was er heute lernt, ist das Resultat einer durch so manche Jahrhunderte unverdrossen aufgewendeten Anstrengung vieler Künstlergenerationen.

Die erste und wichtigste Kenntnis ist die des Zeichnens, das heißt also die Geschicklichkeit, das Gesehene festzuhalten und exakt wiederzugeben. Die Zeichenkunst beruht nicht so sehr, wie man wohl oft meint, auf einer Geschicklichkeit der Hand, sondern viel mehr in einer früh geübten und gebildeten, zum Teil auch angeborenen Sicherheit des Auges. Nur wer die Maßverhältnisse der zu zeichnenden Gegenstände, die Winkel, in dem die verschiedenen Linien sich treffen, richtig aufzufassen vermag, nur der ist imstande, auch richtig zu zeichnen. Es ist ja klar, daß, wenn bei einer Profilzeichnung das Verhältnis der Nase zur Stirn, zum Untergesicht nicht genau wiedergegeben ist, daß wenn der Winkel, den Stirn und Nase u. s. w. bilden, nicht dem Vorbilde entsprechend aufgefaßt ist, daß dann von einer Ähnlichkeit nicht die Rede sein kann. Falsch zeichnen heißt also falsch sehen; entweder ist der Fehler durch Unaufmerksamkeit entstanden, und dann kann ein gewissenhafter Unterricht immer noch nachhelfen, oder dem Individuum fehlt der Sinn überhaupt, richtig zu sehen, und dann wird er eben so wenig zeichnen lernen, als einer ein Musikus wird, dem das musikalische Gehör fehlt. Es muß also der Schüler angeleitet werden, richtig zu sehen; durch den Lehrer auf Irrtümer aufmerksam gemacht, muß er sein Auge schärfen und sich daran gewöhnen, das Gesehene richtig wiederzugeben. Ehe er nicht diese ersten Grundlagen sich angeeignet, skrupulös richtig die gegebenen Vorbilder nachzuzeichnen, sollte er an schwierige Aufgaben nicht herantreten, wie keiner zu komplizierten Rechenaufgaben in den Schulen zugelassen wird, ehe er die vier Spezies sich nicht genügend angeeignet. Mit

demſelben Ernſte, wie der Unterricht im Rechnen betrieben wird, ſollte auch der Zeichenunterricht gepflegt werden, dann würden nicht ſo viel Stümper vorhanden ſein, denen es weniger an Anlage, als an ſtrenger Zucht und Unterweiſung gefehlt hat. Das Zeichentalent iſt eben die Fähigkeit, jene Proportionen ſchnell und ſicher aufzufaſſen; wer dasſelbe nicht hat, wird dieſe Kunſt nie erlernen; aber das Talent kann gepflegt und entwickelt werden durch einen ſtrengen Lehrer, es kann verdorben werden, wenn der Lehrer mit halbwegs richtiger Zeichnung ſich zufrieden giebt und den Schüler gewöhnt, nicht ſeine ganze Kraft anzuſtrengen. Es iſt deshalb von größter Bedeutung, daß man an die Ausbildung der Zeichenlehrer, denen der Unterricht in den Schulen anvertraut iſt, jetzt höhere Anſprüche ſtellt, von ihnen den Nachweis einer gründlichen theoretiſchen und praktiſchen Vorbildung verlangt. Wenn ſie auch nicht ihre Schüler zu Künſtlern bilden — das wäre nach meiner Anſicht geradezu ein Unglück zu nennen — ſo können ſie ihnen doch einige Einſicht, einiges Verſtändnis, Geſchmack beibringen, und wenn nur dies erzielt wird, ſo iſt ſchon ein großer Fortſchritt gewonnen. So lange aber verunglückte Maler, die in ihrer Überhebung ſich oft noch viel zu gut vorkamen für den ſo wichtigen und ſchweren Lehrberuf, mit dieſen Ämtern betraut wurden, ſo lange ſolche Stellen gleichſam als Ruheposten für Künſtler, die ihren Beruf verfehlt hatten, angeſehen wurden, mußte der Zeichenunterricht in dem Lehrplane der Schulen eine ſo untergeordnete Rolle ſpielen, und war es nicht zu verwundern, wenn die Reſultate desſelben entſprechend ausfielen. Die Geſchicklichkeit der Hand iſt ja von großer Bedeutung; ſie aber kann durch Übung erworben werden, während richtige Auffaſſung ſich nur in beſchränktem Grade lehren läßt. Ganz ungeübte Leute wiſſen oft mit unbeholfener Hand das Charakteriſtiſche eines Gegenſtandes, z. B. eines Portraits, ſicherer hinzuzeichnen, als dies Anderen möglich iſt, die jahrelang den Zeichenſtift geführt und geübt haben.

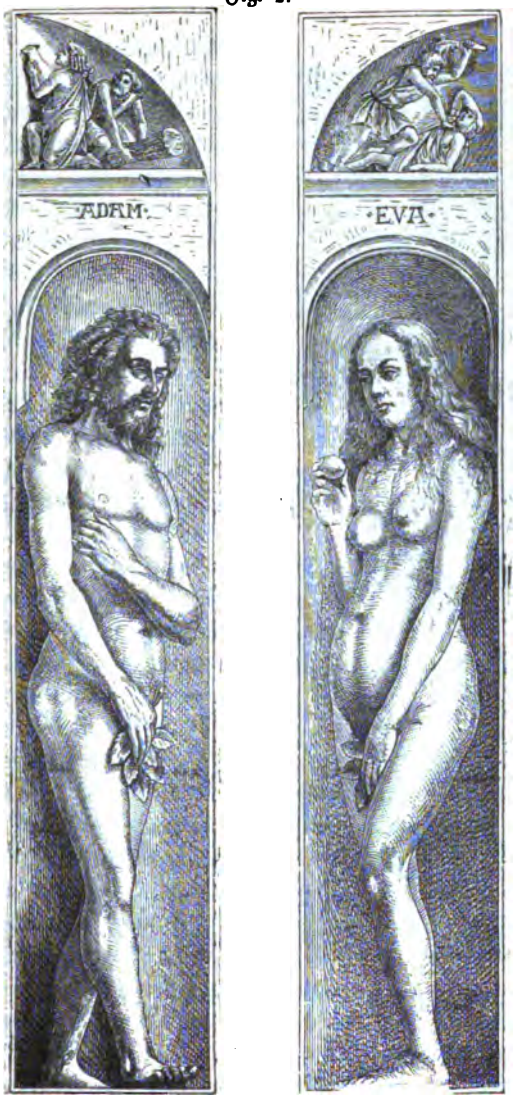
Fig. 1.

S. Johannes Evangelista, irische Miniatur in der S. Galler Bibliothek.
(Aus Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.)

Sobald diese Sicherheit des Zeichnens erworben ist, kann der junge Künstler nun zu schwierigeren Aufgaben fortschreiten.

In der Zeit, wo die Kunst der Malerei zu erwachen beginnt, bildet der Künstler aus dem Gedächtnis nach, was er gesehen; es kommt ihm weniger auf Korrektheit der Wiedergabe als auf Verständlichkeit seiner Darstellung an; das Gemalte ist nicht das Wirkliche, sondern soll es nur bedeuten. Man nennt diese Art der Darstellung konventionell; die Leute, für deren Augen das Bild berechnet ist, erraten sehr wohl, was der Künstler beabsichtigt hat. Konventionell sind z. B. die unförmigen Zeichnungen der Kinder, die aber von ihren Altersgenossen wohl begriffen werden, sind die Menschen- und Tierdarstellungen auf den ältesten griechischen Vasenbildern und ebenso die Figurenzeichnungen der irischen Mönche (Fig 1), ja zum Teil selbst die der späteren byzantinischen Kunst. Der namhafte Fortschritt beginnt in dem Augenblicke, wo es einem Künstler klar wird, daß nur eine getreue Wiedergabe der schönen Natur seine Aufgabe sein könne (Cimabue, Giotto). Er begnügt sich allerdings damit, das Gesehene sich einzuprägen und dann aus dem Gedächtnis zu reproduzieren; indessen wird doch die höhere Aufgabe, die menschliche Gestalt mehr und mehr wahr und richtig darzustellen, in dieser Weise ganz bedeutend gefördert. Bald entschließt sich der Künstler, auch getreu sein Vorbild nachzuzeichnen; dies geschieht zuerst, sobald es sich um die Darstellung von Portraits handelt, dann werden ganze Figuren nach dem Leben kopiert, und so gewöhnt sich die Kunst an ein Hilfsmittel, dessen sie später kaum wieder hat entbehren können, an das Studium nach dem lebenden Modell, nach dem Akt (van Eyck, Masaccio). Dieses Aktzeichnen spielt in der Kunstgeschichte eine nicht unbedeutende Rolle. Wie die Modelle beschaffen waren, so sind in der Regel auch die Schöpfungen der Künstler schön oder weniger ansprechend. Wenn man die Gestalten des Adam und der Eva auf dem Genter Altarwerke der Van Eycks (Fig. 2), mit der Vertreibung aus dem Paradiese vergleicht, welche ziemlich zu gleicher Zeit

Fig. 2.



Van Eyck, Adam und Eva (Genter Altarwerk).
(Nach Woltmann.)

Fig. 3.

Maſaccio, Vertreibung aus dem Paradies. Fresko in Sta Maria del Carmine zu Florenz.
(Nach Woltmann.)

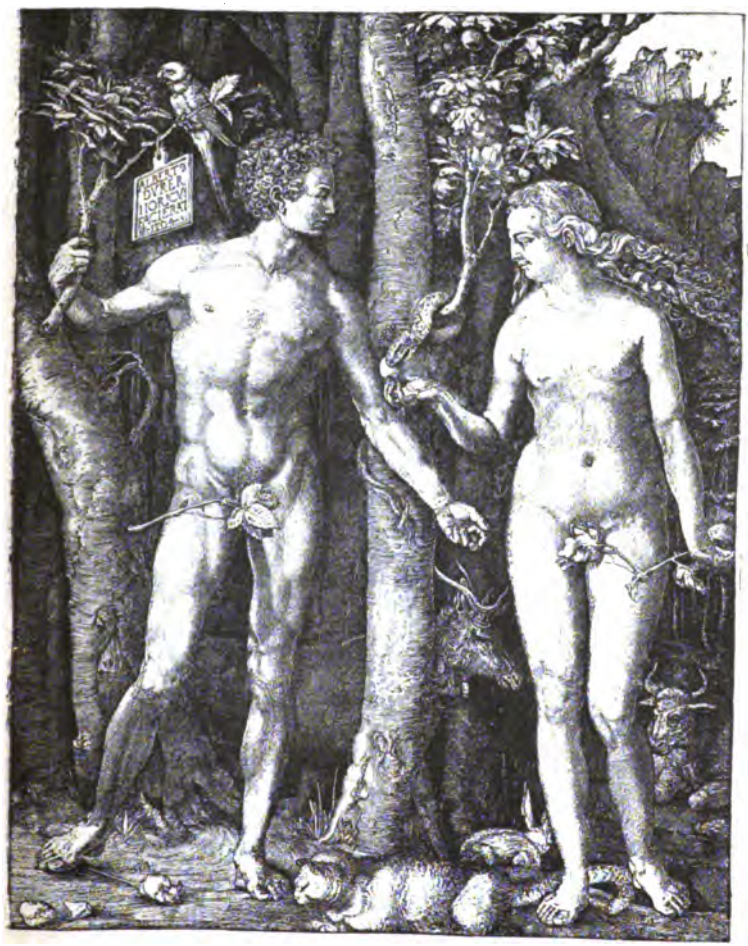
Maſaccio in der Brancacci-Kapelle zu Florenz malte (Fig. 3), wenn man die Darſtellungen des Sündenfalles vom älteren Palma in Braunſchweig (Fig. 4) und von Albrecht Dürers Kupferſtich (Fig. 5) zuſammenhält, oder ſich gar noch der nackten Frauengeſtalten Tizians und des großen und kleinen Glücks oder der Amymone von Dürer erinnert, ſo kann es nicht zweifelhaft ſein, daß den deutſchen Meiſtern recht häßliche Modelle zur Verfügung ſtanden, daß dagegen die Italiener Gelegenheit fanden, ſchöne Männer und Weiber als Akt-Modelle zu benutzen, und daß durch dieſe verſchieden gearteten Studienmittel auch der Geſchmack der Künſtler beeinflußt und modifiziert wird. Zumal die Schwierigkeit das Nackte richtig wiederzugeben, veranlaßt die Maler zu dem emſigſten Studium nach dem unbekleideten Modell; da jedoch erſt die wirkliche Kenntnis des Körpergefüges, der Knochenlage und der Muskulatur, und was alles die äußere

Gestalt des Menschen beeinflußt, den Künstler in den Stand setzt, auch am lebenden Modelle zu sehen, was charakteristisch und bedeutend ist, so muß noch das Studium der Anatomie hinzukommen (Lionardo da Vinci). Endlich wird der Künstler gut thun, sich die Verhältnisse der Teile des menschlichen Körpers wohl einzuprägen. Schon Albrecht Dürer hat auf genaue Messungen sich stützend, eine solche Proportionslehre verfaßt und nach ihm sind viele ähnliche Werke erschienen, unter denen der Polyklet des alten Gottfried Schadow wohl noch immer eine hervorragende Stelle behauptet. Diesen Bildungsgang, den seine Kunst bei ihrer Ausbildung eingeschlagen hat, befolgt auch der angehende Maler. Nachdem er seine Fertigkeit im Zeichnen durch Nachbilden von Gipsabgüssen vervollkommnet, die Wirkungen von Licht und Schatten bei dieser Arbeit kennen gelernt, macht er sich mit der malerischen Anatomie bekannt und geht so auf das beste vorbereitet an das Aktstudium. Wenn er dann den menschlichen Körper in jeder möglichen Lage und Verkürzung richtig aufzuzeichnen gelernt, so wird er sich bemühen, den Faltenwurf sachentsprechend darstellen zu lernen. Ein jedes Gewand — es müßte denn steifleinen sein — schmiegt sich mehr oder weniger dem Körper an und verrät im Fallen der Falten die Formen desselben. Je nach dem Stoffe, aus dem das Gewand gefertigt, wird der Körper klarer oder weniger markiert hervortreten (Fig. 6); so sehr es aber anerkannt werden muß, wenn es dem Künstler gelingt, in dem Faltenwurf die Bewegung des Leibes erkennen zu lassen, so ist es doch als eine Verirrung anzusehen, wenn, wie dies bei den Manieristen seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts beliebt war, in dieser Richtung zu weit gegangen wird, wenn also, wie dies ja damals gewöhnlich, die Brustwarzen, die Vertiefung des Nabels durch eine selbst anscheinend kompackte Bekleidung hindurch sichtbar werden (Fig. 7). In der Anordnung der Falten wird aber der Künstler auch seinen feinen Geschmack zeigen können, indem er darauf achtet, daß dieselben in schlichten schönen Linien sich darstellen, daß

Fig. 4.

Jacopo Palma Vecchio, Der Sündenfall. Braunschweiger Gallerie.
(Nach William Unger.)

Fig. 5



Albrecht Dürer, Adam und Eva

Fig. 6.

Raffael, Lucretia.
(Stich von Marcantonio Raimondi.)

Fig 7.

Verkündigung, gestochen von P Cort 1577.

Fig. 8.

Martin de Vos, nach Pomona, gestochen von Adrian Collaert.

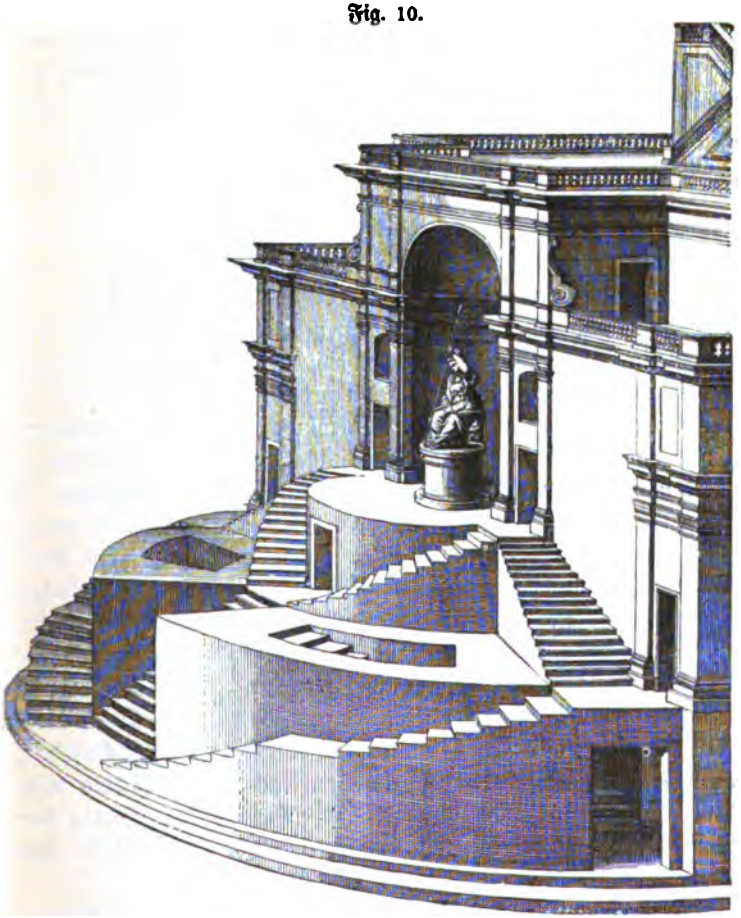
Fig. 9.

Handzeichnung von Albrecht Dürer.

große Faltenmassen vorherrschen, ohne jedoch die Körperformen zu verstecken — sonst nennt man den Faltenwurf wulstig (Fig. 8) — daß die kleineren Brüche sich dem großen System unterordnen und dasselbe beleben — sonst spricht man von steifen, kleinlichen, knittrigen Falten (Fig. 9). Bei dem Studium der Gewandung wird, wie dies schon (I. 218) geschildert, mit Vorteil der Gliedermann (mannequin) verwendet.

Da auf der Fläche des Gemäldes die Darstellung plastisch erscheinen soll, also die Fiktion einer gewissen Tiefe erreicht werden muß, so hat der Maler sich die Kenntnis zu erwerben, welche ihn in den Stand setzt, das Nähere von dem Entfernteren zu sondern. Diese Kenntnis erlangt er durch das Studium der Perspektive. Wir unterscheiden Luft- und Linearperspektive. Die erstere, von der noch später gehandelt werden soll, lehrt, wie gleiche Farben je nach der Entfernung vom Auge des Beschauers sich verändern, die andere, welche an ganz bestimmte optisch-mathematische Regeln gebunden ist, in welchem Verhältnis gleich große Gegenstände, je weiter sie entfernt sind, um so kleiner erscheinen. Es ist bekannt, daß zwei parallele Linien, je weiter sie sich vom Auge des Beschauers entfernen, desto mehr sich zu nähern (zu konvergieren) scheinen. Der Punkt, wo sie, gehörig verlängert, sich schneiden würden, heißt der Verschwindungspunkt. Alle in derselben Ebene und parallel mit den gedachten Linien gelegenen Linien werden nach demselben Punkte konvergieren; dasselbe gilt von den Parallelen in einer Ebene, die senkrecht auf der ersterwähnten Ebene in der Richtung der Parallellinien gestellt ist (Fig. 10). Stehe ich in der Mitte einer parallel angelegten Straße, so wird dieselbe nicht allein, sondern auch die Dachkanten, die Gesimse, die horizontalen Fenster- und Thürbegrenzungen alle in diesem einen Punkte zusammentreffen (Centralperspektive). Handelt es sich um Ebenen, die sich durchschneiden, also z. B. um einen Würfel, so werden immer die zwei parallelen Ebenen einen gemeinsamen Verschwindungspunkt haben. Je mehr verschieden gegeneinander gestellte Ebenen perspektivisch zu zeichnen sind,

Fig. 10.



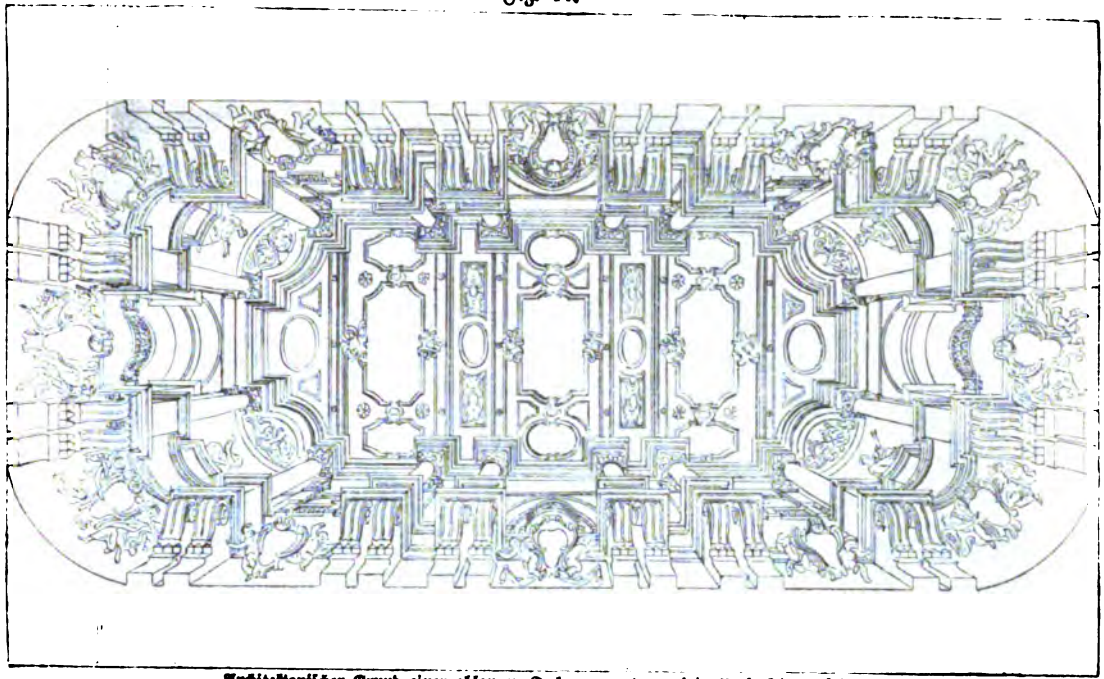
Perspektive.
(Nach Andrea Pozzo.)

desto mehr Verschwindungspunkte werden vorhanden sein; beim achteckigen Prisma vier u. s. w. Sämtliche Verschwindungspunkte liegen in einer wagerechten Linie, welche der Horizont

genannt wird, und welche genau in der Höhe des Auges vom Zeichner gelegen ist. Man kann also mit leichter Mühe berechnen, indem man die Konvergenz zweier Parallelen verfolgt, in welcher Höhe sich der Maler seinen Standpunkt gewählt hat. Will derselbe einen weiten Raum überschauen, so wählt er den Standpunkt hoch oder konstruiert sich die Perspektive, wie sich dieselbe, von einem so hohen Punkte betrachtet, darstellen muß. Diese willkürlich von der Höhe konstruierte Perspektive nennt man gewöhnlich Vogelperspektive; sie ist vortrefflich geeignet, einen Überblick über größere Landstrecken oder über Baulichkeiten zu gewähren, und wurde im sechzehnten Jahrhundert vielfach zur Darstellung übersichtlicher Städteprospekte z. B. von dem Meister in dieser Kunstweise, von Matthaeus Merian (1593—1650), verwendet. Ich bemerke noch, daß ähnlich, wie die geradlinigen Ebenen und Körper, auch die krummlinigen perspektivisch konstruiert werden. Das Verfahren der perspektivischen Konstruktion ist ohne Schwierigkeit zu erlernen, ein Verstoß gegen deren unabänderlichen Gesetze einem Künstler daher mit Recht zum Vorwurf zu machen. Die italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts wie Paolo Uccello, Piero degli Franceschi, Melozzo da Forlì haben sich die größten Verdienste um die Begründung der Linearperspektive erworben; Albrecht Dürer selbst hat in einer Schrift deren Gesetze gelehrt. Wenn die älteren Künstler einen Fehler machen, so sind sie wohl entschuldbar, aber seit dem sechzehnten Jahrhundert fällt dieser Grund milderer Beurteilung gänzlich fort. Ebenso wie die Regeln der Perspektive sind die Gesetze der Spiegelung festgestellt und ohne Mühe zu erlernen.

Ein Gemälde wird nun unstreitig um so besser wirken, je mehr der Augenpunkt des Beschauers mit dem des Künstlers zusammenfällt, und schon aus diesem Grunde möchte das übermäßige Hochhängen von Bildern, wie dies in Gallerien zu geschehen pflegt, verwerflich erscheinen. Bei Wandmalereien hat man jedoch mit Recht von dieser Forderung Abstand genommen:

Fig. 11.



Architektonischer Grund einer oblongen Decke von unten auf in Perspektive gesehen.
(Nach Pozzo.)

Fig. 4.

Jacopo Palma Vecchio, Der Sündenfall. Braunschweiger Gallerie.
(Nach William Unger.)

man würde von Gemälden, die hoch an der Wand angebracht sind, nur den Vordergrund sehen; der Hintergrund würde gänzlich verschwinden. Andrea Mantegna hat es in zwei Fresken der Jakobus-Kapelle in der Eremitani-Kirche zu Padua versucht die Perspektive seines Gemäldes nach dem Augenpunkte des Beschauers zu konstruieren (Jakobus zum Tode geführt und das Martyrium des Jakobus), aber hat selbst bei späteren Arbeiten diese im Prinzip ja unzweifelhaft richtige Auffassung, die sich nur in der Praxis nicht gut durchführen ließ, aufgegeben. Konsequent dagegen wird die perspektivische Konstruktion für die Deckengemälde festgehalten; alles ist so gezeichnet, wie es dem unten, an bestimmtem Punkte stehenden Beschauer in Wirklichkeit erscheinen müßte (Fig. 11, 12).

Während Paolo Veronese bei Bemalung eines Plafonds im Dogenpalast zu Venedig die Perspektive so anordnete, daß sie dem in den Saal Eintretenden richtig erscheint, hat Andrea Pozzo die Gewölbe der Ignatiuskirche zu Rom so bemalt, daß allein der in der Mitte der Malerei Stehende den rechten Eindruck dieser mit erstaunlicher Meisterschaft gemalten Scheinarchitektur empfängt. Während aber, wie schon bemerkt, alle die Verschiebungen der Linearperspektive und zwar ohne große Mühe, nur mit Aufwand von etwas Geduld sich richtig konstruieren lassen, erfordert es eine viel größere Geschicklichkeit, die Wirkungen der Perspektive am menschlichen Körper recht zu sehen und darzustellen, die Verkürzungen so zu zeichnen und zu malen, daß sie den vollen Schein der Wirklichkeit bewahren. Andrea Mantegna hat die Darstellung der Verkürzung zuerst mit größter Meisterschaft durchgeführt; das Deckenbild in der Camera de' Sposi zu Mantua dürfte einer der frühesten Versuche sein (Fig. 13).

Bisher haben wir nur die Umrißzeichnung in das Auge gefaßt. Durch die bloße Fixierung des Contours werden alle Gegenstände als eben, scheinbar in ein und derselben Ebene liegend dargestellt: körperliches Ansehen erhalten sie erst durch die

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

Schattierung, durch die Wiedergabe der Licht- und Schattenwirkung. Auch die Grenzen der Schatten sind nach mathematischen Gesetzen genau zu ermitteln, und zwar wird die Schattenwirkung eine andere sein, wenn nur eine einzige Lichtquelle vor-

Fig. 18.

Andrea Mantegna
Deckengemälde im Castello di Corte (Camera de' Sposi) zu Mantua.
(Aus dem Jahrbuche der Königlich preußischen Kunstsammlungen IV. Band.)

handen ist, also z. B. Sonnen- oder Mondschein, eine andere, sobald von mehreren Kerzen u. s. w. das Licht ausgeht. Der Teil eines beleuchteten Gegenstandes, welcher direkt vom Lichtstrahl getroffen wird, erscheint als der hellste — hier werden

die Lichter ausgespart oder aufgesetzt werden — die noch innerhalb der Beleuchtung befindlichen Partien erhalten den Lokalton; die nicht beleuchteten liegen im Schatten. Dieser Schatten, der entsteht, weil der Körper nicht mehr von dem Lichte getroffen wird, heißt der Lokalschatten; der Schatten jedoch, den der beleuchtete Körper wirft, indem er verhindert, daß das Licht andere hinter ihm gelegene Gegenstände trifft, heißt der Schlagschatten. Der Schlagschatten ist immer dunkler als der Lokalschatten. Bei gerundeten Körpern wird der Übergang des Lokaltones zum Lokalschatten durch den Halbschatten vermittelt. Die beleuchteten Gegenstände strahlen nun aber ihrerseits wiederum Licht aus; wo solche Reflexe den Lokalschatten treffen, lassen sie ihn heller erscheinen. Wo Licht ist, da sind auch Reflexe vorhanden, und je heller das Licht, desto heller sind auch die Reflexe. Ihre Wirkung zu kennen und zu verstehen, sie richtig wiederzugeben, ist für den Maler von allergrößter Bedeutung; durch sie gewinnt der schattierte Gegenstand erst Rundung, löst sich vom Hintergrunde ab, tritt gebührend hervor. Die Reflexe sind es, welche die Schattenmassen durchsichtig machen, welche selbst in die tiefsten Schatten Leben und Abwechslung bringen; sie ermöglichen dem Künstler, das Helldunkel (Chiaroscuro, Clairobscure) zu erreichen. Kein Meister hat dies je mehr verstanden, als Rembrandt, der sowohl in seinen Gemälden, als auch in seinen Radierungen (Fig 14) die großartigsten Wirkungen gerade durch diese Kunst erreicht hat. Sobald das Auge des Beschauers sich erst an die Dunkelheit der Schattenmassen gewöhnt, erblickt es in diesen scheinbar eintönigen Partien eine Fülle von Details, erscheint, wie gesagt, die tiefste Dunkelheit noch klar und durchsichtig. Dieses richtige Hervortretenlassen der Körperflächen vermittelst Licht und Schatten nennt man gewöhnlich die Modellierung.

Die Zeichnung wird nun zur Malerei, sobald sie in Farben ausgeführt wird. Bedient man sich nur einer einzigen Farbe, die an den beleuchteten Stelle heller, in den Schattenpartieen

dunkler aufgetragen wird, ſo nennt man dieſe Art der Malerei monochrom; werden dagegen mehrere Farben verwendet, ſo

Fig. 14.

Rembrandt, J. A. Wtenbogerd.

heißt ſie polychrom. Der Maler unterſcheidet nach ihrer Verwendbarkeit Deckfarben und Laſurfarben. Erſtere ſind un-

durchsichtig und lassen, auf eine andere Farbe aufgemalt, dieselbe nicht durchscheinen; die Lasurfarben dagegen sind durchsichtig und verändern allerdings den Ton der Farbe, die mit ihnen übermalt wird, lassen aber dieselbe durchscheinen. Der Wirkung nach teilt man die Farben in warme und kalte. Warm ist z. B. Rot und alle mit ihm gemischten Töne, kalt Blau und seine Mischungen. Die Lichter sind immer warm, die Schatten kalt getönt. Die Farbe, welche ein Gegenstand unter indifferenter Beleuchtung zeigt, also weder im hellsten Licht, noch im Schatten, heißt der Lokalton; das Licht verändert denselben, macht ihn heller, wärmer; der Schatten bewirkt, daß er dunkler, kühler erscheint. Aber auch im dunkelsten Schatten geht der Lokalton nicht verloren; er wird zumal in dem Spiel der Reflexe sichtbar. Die Durchsichtigkeit der Schattentöne, die Wirkungen der Reflexlichter und deren Schatten bewirkt, wie so eben bemerkt, jenes Helldunkel. — Allein nicht nur die Effekte von Licht und Schatten sondern die Gegenstände: erst durch die Luftperspektive wird Tiefe in die Gemälde gebracht, erscheinen die einzelnen Körper von einander in der, von dem Künstler gewünschten Distanz. Wie die Linearperspektive lehrt, nach welchen Gesetzen gleichgroße Gegenstände je nach ihrer Entfernung von dem Auge des Beschauers kleiner erscheinen, so giebt die Luftperspektive die Anweisung, in welchem Verhältnis die Farben der Gegenstände sich ändern, je nachdem dieselben dem Auge näher oder ferner stehen. Ein Berg erscheint, aus der Nähe betrachtet, so, daß die Lokaltöne von Bäumen, Wiesen, Felsen noch deutlich erkennbar sind; aus größerer Entfernung betrachtet werden diese Lokaltöne zunächst in den Schatten, dann auch in den Lichtpartieen matter, bläulicher, bis bei noch größerer Distanz der Berg nur noch als blaue Silhouette sichtbar ist, die Schatten desselben gänzlich verschwinden.

Die Umrisse der Gegenstände sind von den älteren Malern in scharf begrenzten Linien gezeichnet worden; dadurch erhalten die Gemälde etwas Hartes. Seit Lionardo läßt man den

Contour weicher erſcheinen; die Farben der Gegenſtände ſind nicht ſchroff geſondert, der Umriß, wie dies auch richtig iſt, da wir mit zwei, nicht mit einem Auge ſehen, wird unbeſtimmt, verblaſen (sfumato).

Wie der Künſtler nach der Natur zeichnen lernt, ſo ſucht er ihr auch die Farbengeheimniſſe abzulauſchen, indem er fleißig nach ſeinen Modellen ſich im Malen übt, den Farbenzauber der Landſchaft, des menſchlichen Körpers u. ſ. w. möglichſt getreu und wahr wiederzugeben ſich bemüht. Nur durch ſtete Übung, nur durch das unausgeſetzte Bemühen, treu, was er ſieht, in Farben zu fixieren, nur ſo wird er es dahin bringen, wirklich ein tüchtiger Maler zu werden. Denn daß ein Maler auch zu malen verſtehen muß, das erſcheint ja ganz ſelbſtverſtändlich. Es hat aber bekanntlich eine Zeit gegeben, die von dem Zauber der Farben nichts wiſſen wollte, die die ſinnlich reizende Wirkung der Farbe verſchmähte und in der Kartonzeichnung, in dem leicht getuſchten Umriß die höchſte Leiſtung der Kunſt ſah. Es iſt ſehr leicht, die Farbe gering zu ſchätzen, wenn die Begabung des Künſtlers nicht ausreicht, farbige Gemälde ſchön und wirkſam auszuführen; ſolche Maler können ja in monochromen Gemälden, in Zeichnungen noch immer Großes leiſten, ſie ſollten aber, weil ihnen die Fähigkeit verſagt iſt, nicht die ganze Malkunſt nach ihren beſchränkten Geſichtspunkten beurteilen. Es iſt ja bekannt, daß einer ein guter Zeichner werden kann und doch, ſobald er zur Palette greift, ſehr wenig als Maler leiſtet. Ja manchen Leuten mangelt der Farbenſinn ganz und gar, und wie einer, der kein Gefühl für Maß und Form hat, kaum zeichnen lernt, ſo wird auch der nie ein guter Maler, der des feinen Gefühls für die Farbe ermangelt; ſeine Bilder werden immer ſtumpf und matt, oder, wenn er einmal eine kräftige Wirkung anſtrebt, bunt und disharmoniſch erſcheinen. Die Künſtler aber, denen beſonders die Begabung angeboren iſt, in der Farbenwirkung etwas Schönes und Bezauberndes zu leiſten, die nennen wir Koloriſten. Unter dieſen Meiſtern ſind Tizian und

Giorgione wie die gleichzeitigen Venezianer, Rubens, Rembrandt u. a. zu nennen. Daß nicht selten bedeutende Koloristen schlechte Zeichner waren, dafür bietet die Kunstgeschichte älterer wie neuerer Zeit manche Beläge. Kann auch der Künstler aus Büchern lernen, welche Farbenzusammenstellungen dem Auge besonders wohlgefällig sind, so wird doch die so erworbene Kenntnis in den seltensten Fällen ausreichen, die angeborene Begabung zu ersetzen; ist diese aber vorhanden und fehlt die Anlage zum Zeichnen nicht, dann kann ein tüchtiger Maler gebildet werden, der Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung mit einer entsprechend anziehenden Farbengebung zu vereinen weiß, so daß nicht eine Kunstanlage auf Kosten der anderen sich geltend macht, sondern beide in voller Harmonie darauf hin arbeiten, ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen.

Was ich bis jetzt hier besprach, das kann ein jeder, dem das Talent gewährt wurde, wohl erlernen: aber das reicht noch lange nicht aus, daß er auch ein wahrer Künstler wird. Mag er das Handwerk noch so sehr verstehen, seinen Geist und Verstand auf das beste ausgebildet haben: wenn ihm nicht die Phantasie, die schöpferische Erfindungsgabe, mit einem Worte die wahrhaft gottbegnadete Kunstanlage verliehen ist, wird er etwas wahrhaft Großes nicht zu leisten vermögen. Von dem Knaben Jesus erzählt die alte Legende, daß die Rabbinen ihn tadelten, als er am Sabbat aus Thon Vögelchen sich bildete, wie aber das göttliche Kind in die Hände geklatscht, seien die Vögel lebendig geworden und davon geflogen. Dies Wunder muß sich bei jedem Kunstwerk wiederholen; bei dem Einen gelingt es und aus dem Gemälde wird ein Werk, an dem sich Viele erfreuen, erheben, erbauen, oder es bleibt eben eine bemalte Leinwand, die ganz hübsch sein mag, der aber doch nie ein eigentümliches Leben verliehen worden ist. Es ist wie gesagt ein Mysterium, das zu ergründen noch keinem Menschenwitz geglückt ist; dem einen gelingt es mühelos, dem andern glückt es trotz allen Fleißes, trotz aller Arbeit nie. Darum kann mit Fug und Recht ein

wirklicher Künstler sich als „von Gottes Gnaden“ begabt ansehen; daß er die Gaben hat, ist nicht sein Verdienst: sein Streben kann es nur sein, durch um so größeren Fleiß von den verliehenen Gaben einen rechten Gebrauch zu machen. Ob dieselben bei einem angehenden Künstler vorhanden sind, das zu bestimmen ist gewiß sehr schwer; in dem Alter, in dem heute junge Leute für die Künstlerlaufbahn sich entscheiden, ist eine ausgesprochen bedeutende, schöpferische Thätigkeit kaum zu erwarten; sie wird sich erst in späteren Jahren geltend machen. Aber wenn sie dann sich nicht einstellt, wenn eben bloß einzig und allein das Talent aber nicht das Genie vorhanden ist, dann — wird eben ein mittelmäßiger Künstler mehr, ein Maler, der, mit großen Erwartungen und gewaltigen Plänen beginnend, eingesehen — und vielleicht auch nicht eingesehen — hat, daß seine Fähigkeit nicht ausreicht, und der sich bescheidet, oder der verbittert über die Zeitgenossen, die seinen Werken ihre Teilnahme versagen, als Lehrer oder kleiner Künstler sein Dasein fristet.

A. Die Maler.

Über das Leben und die Thätigkeit der Maler im frühen Mittelalter besitzen wir wenige Nachrichten; was uns beiläufig von Chronisten und Annalisten mitgeteilt wird, bezieht sich nur auf die Künstler, die dem Stande der Kloster- oder Weltgeistlichkeit angehörten. Es gehörte mit zur Erziehung eines Klerikers, besonders wenn derselbe den Ehrgeiz hatte, höhere Würden zu erreichen, daß er in der Kunst im allgemeinen, zumal aber in der der Malerei einige Übung und Erfahrung besaß. Für die Ausübung der Kunst wurden talentvolle junge Leute in Klöstern ausgebildet, die nicht nur das Handwerksmäßige erlernten, sondern auch eine gelehrte Bildung empfingen, so im Stande waren, die tiefsinnigen allegorischen Darstellungen, die bis zum dreizehnten Jahrhundert so beliebt waren, sowohl zu verstehen, als auch selbst zu erfinden. Diese Werke der geistlichen Künstler sind deshalb oft schwer zu deuten; wenn es für uns nicht immer

leicht ist, den tieferen Sinn, den der Meister in sein Werk gelegt, recht zu verstehen, so wird es dem Laien damals schwerlich besser ergangen sein. Ganz klar konnten diese Darstellungen nur denen sein, welche nicht allein in die Legendengeschichten jener Zeit, sondern auch in die üblichen Vergleiche und Parallelisierungen der Kirchenschriftsteller und Prediger völlig eingeweiht waren. So ist die Kunst jener älteren Periode des Mittelalters ihrem Charakter nach eine gelehrte; nur im beschränkten Maße erfüllt sie noch die Anforderung des heiligen Leo, daß die Malerei für die des Lesens Unkundigen die Schrift zu ersetzen habe. Der Künstler aber schafft zur Ehre Gottes; seine Arbeit ist selbst eine Art Gottesdienst; ohne Aussicht auf Lohn giebt er sich ihr hin, und sucht, so gut er es nur vermag, seine Aufgabe zu erfüllen. Für seinen Lebensunterhalt ist gesorgt, also hat er keinen Grund sich zu beeilen, flüchtig und nachlässig sein Werk auszuführen.

Ganz anders gestaltet sich die Lage der Künstler seit dem dreizehnten Jahrhundert. Jetzt treten die Laienmeister in den Vordergrund. Neben den geistlichen Künstlern hat es unzweifelhaft immer Maler weltlichen Standes gegeben, wenn ihrer auch von den Klerikern, die die Annalen und Chroniken abfassen, selten gedacht wird. Der Abt Ansegis von Saint-Wandrille (823—833) läßt das Refektorium seines Klosters mit Wand- und Deckengemälden durch den ausgezeichneten Maler der Kirche von Cambray, Madalulf, schmücken (Gest. Abb. Fontanellensium) und dieser Meister war aller Wahrscheinlichkeit nach kein Geistlicher. 983 stirbt ein Maler Ratgis zu Fulda, der ausdrücklich als Laie bezeichnet wird, und unter dem Abte Theodorich (1055—87) arbeitet in dem Kloster Saint-Hubert ein Glasmaler aus Reims Roger (Chr. S. Huberti Andaginensis). Aber von diesen Laienkünstlern wissen wir nur wenig; die weltlichen Maler gewinnen, wie gesagt, erst seit dem dreizehnten Jahrhundert Bedeutung. Schon Wolfram von Eschenbach erwähnt lobend die „schiltaere" von Köln und Maestricht, und diese Schildmaler sind es, die

zuerſt zu Innungen ſich vereinigen und die dann die geſamte Ausübung der Malerei für ſich beanſpruchen. Urkundlich ſind in Deutſchland ſolche Verbindungen erſt ſeit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nachzuweiſen. 1348 wird die Prager Maler-Innung gegründet; 1390 erhalten die Maler von Breslau ein Statut durch Kaiſer Wenzel; 1410 erfolgt eine neue Redaktion der Wiener Zunftgeſetze u. ſ. w. Da die Zahl der Maler meiſt zu gering war, daß ſie eine eigene Innung bilden konnten, vereinigten ſie ſich mit verwandten Handwerksgenoſſen; in Breslau ſchloſſen ſich ihnen die Tiſchler, Goldſchläger, Glaſer an, in Wien auch die Sattler. Ihre Statuten beſagen, daß nur ehelich geborene Knaben als Lehrlinge bei einem Meiſter eintreten dürfen, daß dieſelben drei bis vier Jahre zu lernen haben, dann, wenn ſie verheiratet ſind, ein Meiſterſtück fertigen ſollen und ſo das Meiſterrecht erwerben dürfen. An der Spitze der Innung ſtehen zwei jährlich gewählte Älteſten (Seniores). So iſt die Organiſation der Zunft eine ganz handwerksmäßige, und dieſen Charakter trägt denn auch die Kunſt unverkennbar an ſich. Wer in den Städten, in denen ſolche Zunftverfaſſungen in Geltung waren, arbeiten wollte, mußte ſich dieſen Geſetzen unterwerfen, wollte er nicht als Pfuſcher behandelt und beſtraft werden. Darum konnte in dieſen Städten eine freiere Auffaſſung der Kunſt nicht Wurzel faſſen: der Maler, und wenn er noch ſo hoch begabt iſt, bleibt Mitglied ſeiner kleinbürgerlichen Zunft, bleibt ein Handwerksmann. Gewöhnlich ergreift der Sohn das Handwerk des Vaters, denn dem Sohne eines Meiſters wurde manche Nachſicht gewährt, ebenſo wie die Schwiegerſöhne desſelben ſolcher teilhaftig wurden. Es bleibt daher in manchen Familien die Kunſt erblich; ob der Knabe, der das Handwerk erlernt, beſonderes Talent hat, darauf wird wenig Rückſicht genommen: kann er als Künſtler ſein Fortkommen nicht finden, ſo wird ihn der Betrieb des bloßen Handwerks ſchon ernähren. Er iſt ja nicht allein Kunſtmaler, hat nicht einzig Gemälde auszuführen, ſondern er ſtreicht an, was mit Farbe geziert werden ſoll, Wände und

Fußböden, Möbel und Särge. Und mit ihm und unter ſeiner Leitung arbeitet eine Schar von Lehrlingen, von Geſellen, deren Thätigkeit dem Meiſter eine ganz geſicherte Einnahme gewährt. Die künſtleriſche Begabung wird ja dem Meiſter unzweifelhaft förderlich ſein, unbedingt notwendig iſt ſie aber für ihn nicht: auch als Anſtreicher kann er ſich recht wohl ernähren. Iſt er aber mit wirklichem Talent ausgerüſtet und kann er mehr als ſeine Handwerksgenoſſen leiſten, nun ſo wird ihm das gewiß zu gute kommen. Er kann dann größere Arbeiten, Anfertigung von Altären, Kirchengemälden übernehmen; er erfindet und führt dann mit ſeinen Leuten die Kompoſition aus. Daher erklärt ſich die oft wahrnehmbare ungleiche Arbeit; während die Innenſeiten der Altäre von beſſerer Hand herzurühren ſcheinen, verraten die Außenſeiten ganz ungeübte Kräfte. Je nachdem die Bezahlung ſtipuliert worden iſt, wird beſſer oder flüchtiger die Ausführung beſorgt. Es iſt alſo nur in beſchränktem Sinne ein ſolches Werk das Reſultat der Arbeit eines Meiſters, vielmehr kann es richtiger als ein Erzeugnis aus deſſen Werkſtätte bezeichnet werden. Dies erklärt es nun wieder, weshalb auf ſo wenigen Denkmälern der Meiſter ſeinen Namen oder ſein Monogramm angebracht hat; es war nicht Sitte, Handwerkserzeugniſſe in dieſer Weiſe zu bezeichnen, ſo wenig wie Tiſchler oder Schuhmacher heute ihren Namen ihren Werken beifügen. Wollte der Meiſter einmal an eine Arbeit ſeine ganze Kraft ſetzen, ſo konnte er es bei einem geordneten Handwerksbetrieb unbedenklich thun: die Einnahmen der Werkſtätte überhoben ihn pekuniären Sorgen. Allein ohne die Werkſtätte ſich darauf zu beſchränken, perſönlich jede Arbeit auszuführen, das konnte, wie dies Albrecht Dürer zu ſeinem Nachteil erfuhr, wohl Ruhm und Anerkennung, aber nimmermehr einen großen Geldgewinn abwerfen. So iſt denn die Verfaſſung der deutſchen Maler im Mittelalter, die einem künſtleriſch begabten Manne unerträgliche Feſſeln anlegte, doch für den minder Befähigten nicht ohne Vorteil geweſen. Die innige Verbindung von Kunſt und Handwerk hatte doch ihre gar nicht

üblen praktiſchen Vorteile; kein Wunder, wenn die Zunftmeiſter nicht daran dachten, ihre Satzungen zu ändern, auch als ganz andere Anſchauungen über die freie Kunſt allerorten ſich Geltung verſchafft hatten, daß ſie noch im ſiebzehnten Jahrhundert ſtarr an ihren Privilegien feſthielten und jedem Künſtler durch Chikanen aller Art den Eintritt in ihre allein zum Kunſtbetrieb berechtigte Verbindung verleideten. Freier als dieſe zünftigen Maler ſtehen die Künſtler da, welche an dem Hofe eines Fürſten Beſchäftigung fanden; ſie ſind dem Einfluſſe jener handwerksmäßigen Verbände entrückt und ihnen kann die Gnade ihres Souverains die größten Ehrenſtellen verſchaffen. Während Albrecht Dürer in Nürnberg trotz aller ſeiner Kunſt in den Augen der ſtolzen Patrizier ein Kleinhandwerker blieb und, wenn er auch nicht Not litt, doch nicht gar zu viel verdiente, war Lukas Kranach, Hofmaler des Kurfürſten von Sachſen, ein betriebſamer Mann, der eine große Werkſtätte hielt, Papierhandel trieb und eine Apotheke beſaß, und er, der ja mit Dürer gar nicht verglichen werden kann, wurde nicht allein wiederholt zum Bürgermeiſter von Wittenberg gewählt, ſondern von ſeinem Fürſten auch mit dem Adel beſchenkt. Die Gnade der Fürſten, ſpeciell des Kaiſers wurde im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert oft von den Künſtlern angerufen, die ſich dem Zunftzwange nicht unterwerfen wollten; ernannte ſie der Kaiſer zu ſeinen Hofmalern, gab er ihnen die teuer bezahlt Erlaubnis, den kaiſerlichen Adler als Zeichen der Hofbefreiung an ihrer Thür zu befeſtigen, dann galten ſie als ſeine Diener, und wohl oder übel mußten die ſtädtiſchen Behörden einen ſolchen Hofmaler gegen die Anfeindung der Zünftler in Schutz nehmen.

Eine beſonders gute Erziehung haben die Maler jener Zeit ſchwerlich genoſſen, jedenfalls keine beſſere als die Mehrzahl der anderen Handwerker. Und deshalb iſt ihr Geſichtskreis auch enger; das gelehrte Element ſchwindet aus den Kunſtſchöpfungen mehr und mehr, dafür werden dieſelben volkstümlicher, naiver; der Laie, der ſein Leben in Leid und Freud genoſſen, Liebe und

Streit kennen gelernt, der Weib und Kind beſaß, der konnte vieles wahrer, ſchlichter erzählen, als der gelehrte Kleriker, der nur verſtohlen ſolche Kenntnis erhaſcht oder aus Büchern ſie erfahren hatte: Handwerker aber ſind ſie durch und durch, eines großen Aufſchwunges, wenige Ausnahmen abgerechnet, unfähig. Sie haben ihre Kunſt gründlichſt erlernt, als Lehrlinge alle Handleiſtungen verrichtet, wie ſonſt ein Lehrjunge dies zu thun hatte, dabei die Bereitung der Farben und deren Behandlung ſich angeeignet, tüchtig und fleißig gezeichnet und dann auf der Wanderſchaft in verſchiedenen Werkſtätten gearbeitet und ſich da mancherlei Kenntniſſe erworben. Die Gegenſtände, die zu malen etwa von ihnen verlangt wurde, waren nicht zu mannigfach, und für die meiſten der beliebteren Darſtellungen aus der heiligen Geſchichte gab es traditionell überlieferte Kompoſitionen, die mit geringen Abweichungen immer wieder kopiert wurden. So erheben ſie auch keineswegs die Prätenſion, als etwas Beſonderes geehrt und geſchätzt zu werden; es genügt ihnen in ihrem kleinen Kreiſe geachtete Meiſter zu ſein, und das Handwerk hatte auch für ſie einen goldenen Boden.

Schon von alters her nahmen die italieniſchen Maler eine andere, günſtigere Stellung als die in Deutſchland ein. Mochten ſie auch wie ihre deutſchen Genoſſen in Zünften vereinigt ſein, ſo iſt ihnen jener ſpezifiſch ſpießbürgerliche Charakter doch nicht aufgeprägt geweſen. Mit Teilnahme begrüßt das Volk ihre Arbeiten; wie die Sage erzählt, wurde ſowohl des Cimabue für Santa Maria Novella gemalte Madonna, als die andere Madonna, die Duccio da Buoninſegna für den Dom von Siena ausgeführt, in feierlicher Proceſſion aus den Werkſtätten der Künſtler abgeholt und an ihren Beſtimmungsort geleitet. Den hervorragenden Meiſtern bewahrt das Volk aber auch ein ehrenvolles Andenken: über hundert Jahre waren ſeit dem Tode des Giotto vergangen, da ſchmückt man ſein Grab mit einem neuen Denkſtein, und Angelo Poliziano giebt der Stimmung der Mitbürger Ausdruck, indem er die ſtolze Grabſchrift dichtet zu Ehren des Meiſters:

Dessen Hand ohne Fehl mühlos zu schaffen vermocht.
Du bewunderst den Turm mit dem heiligen Glockengeläute?
Auch nach meiner Idee wuchs er zum Himmel empor.
Übrigens heiße ich Giotto — bedurft es der langen Erwähnung?
Dieser Name allein gilt schon ein langes Gedicht.

Dem Filippo Lippi ließ nach seinem 1469 erfolgten Tode Lorenzo de' Medici im Dome zu Spoleto ein Denkmal errichten, und auch für dies dichtete Angelo Poliziano die Grabschrift, welche nach Woermans Übersetzung folgendermaßen lautet:

Hier nun lieg' ich begraben, der Malkunst Zierde, Philippus,
Dessen bewunderter Hand Grazie jeglicher kennt.
Konnt' mit der Hand ich, der Künstler, doch Leben den Farben verleihen,
Daß der Beschauer sie lang' reden zu hören vermeint.

Selbst die Natur erstaunt, kopiert durch meine Gestalten,
Und sie gestand mir, ich sei gleich ihr an schöpf'rischer Kraft.
Unter dem marmornen Mal hat hier mich Lorenzo begraben,
Der Mediceer; vorher deckte mich niederer Staub.

Für ein Volk, das so seine großen Künstler zu ehren verstand, muß es eine Freude gewesen sein, zu arbeiten und sein Bestes zu leisten. Die Maler sind deshalb auch mit einem naiven Stolze erfüllt und setzen gern ihren Namen ihren Werken bei. Wenn Guido von Siena auf sein Madonnenbild schreibt

Mich hat Guido gemalt von Siena an heiteren Tagen,
Mög ihn der gnädige Gott dereinst mit Strafen nicht plagen

und Duccio da Buoninsegna seinem Madonnenbilde den Vers zufügt:

Gottesmutter, den Frieden laß sein Siena beschieden,
Duccio gewähre das Leben, der so dein Bildnis gegeben.

so begnügen sich andere Meister nur kurz ihre Autorschaft anzuzeigen und vermeiden den ruhmredigen Ton, der bei den Inschriften von Architekten und Bildhauern öfters vorkommt. Dadurch, daß sie aber ihre Werke bezeichneten, haben sie wiederum ihren Bewunderern die Arbeit erleichtert; unter den besseren

italienischen Gemälden finden sich verhältnismäßig wenige unbekannter Meister, während für die Mehrzahl der deutschen Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts die Künstler nicht zu ermitteln sind, und wahrscheinlich auch nie bestimmt werden dürften.

Über die französischen Maler des Mittelalters haben wir wenige Nachrichten, doch wissen wir, daß schon 1391 zu Paris eine Zunft von Bildhauern, Illuminatoren und Malern bestand welche durch König Karl V. mit Privilegien ausgestattet wurde.

Um dieselbe Zeit blühte auch schon die Lukasgilde zu Brügge. Die besseren Künstler unter den niederländischen Malern scheinen durch die Gunst der burgundischen Fürsten sich einer größeren Freiheit und eines größeren Ansehens als ihre gleichzeitig lebenden Genossen in Deutschland erfreut zu haben. Jan van Eyck wurde 1425 Kammerherr (varlet de chambre) Herzog Philipps des Guten und scheint ebenso wie seine bedeutenderen Schüler und Nachfolger von dem geschilderten Handwerksbetrieb schon keinen Gebrauch mehr gemacht zu haben, setzt deshalb auch auf eine Reihe von Bildern seinen Namen. Auf dem berühmten Genter Altarwerke verewigt er durch eine Inschrift zugleich das Andenken an seinen Bruder und Lehrer Hubert. Die lateinischen Verse lassen sich etwa folgendermaßen übertragen:

Hubert van Eyck, der Maler, — ein größ'rer wird nimmer gefunden, —
Der begann dieses Werk, es beendet kunstvoll Johannes,
Welcher sein jüngerer Bruder, Jost Vydts Verlangen erfüllend,
Vnd am seChsten Vom Mai VVard aLLes VortreffLiCh
VoLLendet (1432).

Nach seinem Tode setzte man ihm in St. Donat zu Brügge eine Grabschrift, die deutsch ungefähr so lautet:

Hier ruht, weltberühmt durch hohe Begabung, Johannes;
Wunderbar war ihm gewährt Anmut der Kunst Malerei.
Atmende Wesen, den Boden bedeckt mit blühenden Kräutern,
Malte er: nach der Natur schuf er ein jegliches Werk.
Phidias muß darum nachstehn, es muß ihm weichen Apelles,
Ja selbst geringer als er war in der Kunst Polyklet.
Grausam nennet darum, ja grausam nennet die Parzen,

Die so trefflichen Mann uns zu entreißen vermocht.
Laßt uns mit Thränen beklagen das unabwendbare Schicksal.
Bittet den Herrn, daß er ihm himmlisches Leben verleih.

Und ähnlich das Epitaphium des Hugo von der Goes im Roten Kloster zu Gent

Maler Hugo van der Goes liegt allhier begraben
Klage Kunst: 'nen ähnlichen wirst du nicht mehr haben.

Endlich sei noch die Grabschrift des Rogier van der Weyden übersetzt: (Brüssel, Saint-Gudule. — 1464).

Leblos ruhst, o Roger, Du jetzt hier unter dem Grabstein,
Der du Form und Gestalt herrlich zu malen verstandst.
Brüssel beklagt Deinen Tod, denn ein Dir ähnlicher Künstler,
So erfahren wie Du, fürchtet es, findet sich nie.
Auch die Kunst, sie trauert, weil ein solch Meister ihr fehlet,
Dem im Malen allein gleich wohl kein Einziger war.

Wie bescheiden klingt dagegen das Epitaphium, das Willibald Pirkheimer dem Albrecht Dürer setzte? „Dem Andenken Albrecht Dürers. Was sterblich von Albrecht Dürer war, ruht unter diesem Steine. Er entschlief am sechsten April 1528." Und ob dem Maler des so innig schönen Kölner Dombildes, dem Meister Stefan Lochner, dessen Biographie wir stückweise aus dem Staube der Archive hervorsuchen, ein ehrender Nachruf gewidmet, ob Martin Schongauer durch eine Grabschrift verherrlicht wurde: wir wissen es nicht. Hans Holbein ist in London gestorben, und mehr als drei Jahrhunderte sind vergangen, ehe man nur sein Todesjahr ermittelte. Lukas Kranach wurde doch wenigstens auf seinem Grabstein in der Schloßkirche zu Wittenberg als der geschwindeste Maler gefeiert. Aber welchen Kultus haben andere Völker ihren Kunstheroen geweiht und wie wenig hat man sich in Deutschland um sie gekümmert!

Die niederländischen Meister waren schon, als Dürer ihnen 1521 einen Besuch abstattete, wenn nicht hochangesehene, so doch recht begüterte Leute; bei dem Festmahl, das ihm die Kunstgenossen in Antwerpen veranstalteten, bewunderte unser deutscher bescheidener Meister die Pracht und den Luxus des Silbergeschirres.

Und wie wohl gefiel es ihm in Venedig! „Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer", schreibt er an Pirkheimer; das will doch wohl besagen, daß er in Italien gleich den anderen großen Künstlern die verdiente Anerkennung fand, in Nürnberg aber immer es als eine Ehre ansehen mußte, wenn ihn, den Handwerksmann, ein hochgeborner Patrizier mit seiner Gunst auszeichnete.

Die italienischen Maler sind ähnlich wie die niederländischen nicht mehr Handwerker, sondern Künstler. Sie haben zwar auch ihre Zunftverbände, allein ein Meister, der etwas Tüchtiges zu schaffen versteht, der läßt sich nicht mehr darauf ein, Anstreicher-Arbeit auszuführen; das bleibt dem Handwerker überlassen. So scheidet sich hier schon früh die Kunst vom Handwerk; der junge Mann lernt ja auch noch bei dem Meister: noch Michelangelos Vater schließt mit Ghirlandajo einen Vertrag, nach dem der Jüngling vier Jahre in der Lehre bleiben soll, aber als Michelangelo den Meister verläßt, um unter Bertoldos Leitung die Bildhauerei zu erlernen, so löst sich das Verhältnis ohne Schwierigkeit, und später hat niemand ihn gefragt, ob er seine Lehrzeit bestanden, das Meisterrecht erworben: es genügte, daß er sich als Meister in seinen Arbeiten bewährte. Nicht mehr als Lehrling tritt ein einstiger Maler in die Werkstätte des Meisters, sondern er wird sein Schüler; er ist wissenschaftlich wohl unterrichtet, in der alten römischen Geschichte, in der Mythologie bewandert, gewandt in den Umgangsformen, da er als gebildeter Mann, zumal wenn er als Künstler sich einen Ruf erworben, in jeden, auch dem ersten Gesellschaftskreise Zutritt erhält. Von der Unbeholfenheit unserer deutschen Malermeister ist hier keine Spur vorhanden. Die Italiener sind sich wohl ihres Wertes bewußt und wissen sich, besonders als die großen Koryphäen ihre Kunst geadelt und verherrlicht hatten, recht wohl eine Stellung im Leben zu sichern; sie erringen sich Anerkennung und Bewunderung. Hatte doch der Kardinal Dovizio da Bibiena seine Nichte Maria dem großen Raffael zu verloben keinen An-

ſtand genommen; ob Wilibald Pirkheimer dem Albrecht Dürer eine Verwandte zur Frau gegeben hätte, möchte doch zu bezweifeln ſein.

Das Beiſpiel Italiens wirkte nun auch auf die Künſtler der anderen Länder mächtig ein. Sie ſchämten ſich der untergeordneten Stellung, die ſie ſo lange eingenommen, und ſtrebten die Feſſeln, welche ihnen an vielen Orten die Zunftordnungen noch anlegten, abzuſtreifen. Wie im einzelnen dieſer Kampf durchgefochten wurde, muß erſt noch unterſucht werden. Allein die Trennung von Kunſt und Handwerk wird ſchon im ſechzehnten Jahrhundert begonnen und im ſiebzehnten und achtzehnten vollendet. Auf der einen Seite ſtehen die Künſtler, die, wenn das Glück ihnen wohlwill, wenn vor allem ihre Befähigung dies ermöglicht, Ruhm, Ehre und vielleicht auch materiellen Wohlſtand erringen; auf der anderen Seite ſehen wir die Handwerksmeiſter, die auf alle jene Auszeichnungen allerdings verzichten müſſen, die aber dafür einen ſicheren, nicht von allerlei Konjunkturen abhängigen Erwerb haben. Den Künſtlerberuf zu wählen iſt ein Wageſtück; von Hunderten, die dies gethan, ſind nur recht wenige zum Ziele gelangt: dem fleißigen Handwerker kann nicht leicht ſeine Laufbahn ſcheitern; er findet ein zwar beſcheidenes, aber doch geſichertes Los. Der Künſtler, wie geſagt, ein unterrichteter, gebildeter Mann fühlt ſich hoch erhaben über dem niedrigen Handwerker; allein wenn ſeine hochfliegenden Pläne nicht verwirklicht werden, wenn er ſtatt Anerkennung und Ruhm, Anſehen und Reichtum zu erwerben, nun Geringſchätzung und Ablehnung findet, wenn er dann vielleicht einſieht, daß er ſich getäuſcht, als er den Beruf zum Künſtler in ſich zu tragen vermeinte, wenn Sorgen und Not an ihn herantreten, dann würde er — ſagt er es auch nicht laut, im Stillen wird er es ſich wohl geſtehen — zufrieden ſein, das bis in die neueſte Zeit ſo ſichere Brot als Handwerker ſich zu verdienen: allein dann iſt es zu ſpät; das Handwerk hat er nicht gelernt, wie die Geſetze der Innung dies vorſchreiben; er kann nicht als Geſelle, geſchweige denn als

Meiſter angenommen werden; erſt hat er das Handwerk gering geachtet: jetzt will der Handwerker von ihm nichts wiſſen. Es iſt zu ſpät. Wie ſehr wenige ſind es, die als Maler ſich wirklicher Erfolge erfreuen können, und wie wenige unter ihnen wiederum erringen einen Ruhm, der ihren Tod überdauert! Man braucht nur einmal die älteren Jahrgänge der Kunſtzeitungen durchzuleſen: wie viele Namen von Künſtlern werden da gefeiert, und wie lange ſind ſie ſchon vergeſſen! Kaum daß ein Kunſtfreund ſich ihrer noch erinnert. Aber was will die geringe Zahl der Leute bedeuten, die doch wenigſtens bei ihren Lebzeiten ſich der Anerkennung erfreuten, die mit ihrer Kunſt ſich auch eine ſchöne und befriedigende Exiſtenz verſchaffen konnten, wie wenig wollen ſie bedeuten, wenn wir die überraſchend große Menge der geſcheiterten Exiſtenzen, der Leute, die ihren Beruf verfehlten, in Anſchlag bringen, der Künſtler, die froh ſein müſſen, wenigſtens als Lehrer noch ſich ihr Brot zu verdienen, der Unzahl von Leuten, die allmählich verſchwinden, untergehen. Und doch ſind dieſe Maler nicht ohne Talent geweſen; ihr Unglück war nur, daß ſie zu Großes ſich zutrauten; ihr Talent hätte ſie gewiß befähigt, ein tüchtiger Kunſthandwerker zu werden, ſie aber wollten ſich der hohen Kunſt widmen, und dies Ziel zu erlangen, reichten ihre Kräfte nicht aus. Dem Kunſthandwerk erwächſt aber auch ein nicht geringer Nachteil, daß die begabteren Kräfte ſich allein der Kunſt zuwenden. Die Scheidung von Kunſt und Handwerk, ſo bedauerlich die Folgen waren, mußte notwendigerweiſe eintreten, im Intereſſe beider aber liegt es, daß dieſe Scheidung nicht eine zu ſchroffe iſt, daß zumal jetzt, wo die abſperrenden Schranken beſeitigt ſind, die Künſtler ſich wieder dem Kunſthandwerker nähern — ſie werden ihrer Ehre nichts vergeben, denn ein tüchtiger Kunſtſchloſſer iſt beſſer als ein ſchlechter Maler — mit ihm gemeinſam arbeiten, ihn künſtleriſch fördern und von ihm wiederum eine nicht zu verachtende materielle Förderung erhalten.

Die übergroße Menge ausübender Künſtler, von denen nur

der geringſte Teil ein ſorgenfreies Leben ſich erringen kann, iſt hauptſächlich dadurch herbeigeführt worden, daß das Erlernen der Kunſt den jungen Leuten ſo ſehr erleichtert und bequem gemacht wurde. Bei einem Meiſter lange Zeit auszuhalten, ihm bei ſeinen Arbeiten behilflich zu ſein und helfend zu lernen, bis ſelbſt die Fertigkeit zur eignen Thätigkeit erworben war, alles das ſetzte ſchon voraus, daß der Jüngling ſich unterzuordnen, zu gehorchen, den Wünſchen ſeines Meiſters nachzugeben verſtand. Und dieſe Fügſamkeit in den Willen eines Einzelnen iſt nicht jedermanns Sache. Viel bequemer geſtaltete ſich die Lage eines Kunſtjüngers, ſobald er eine Akademie zu beſuchen im Stande war. Die erſte Kunſtakademie, von der wir wiſſen, iſt die des Lionardo da Vinci zu Mailand, die jedoch nach 1499 wieder einging; Lionardo war, wie es ſcheint, der einzige Lehrer geweſen und hatte die Schüler zugleich praktiſch geübt und in die Theorie der Kunſt eingeführt. Ein Denkmal dieſer Lehrthätigkeit des großen Künſtlers iſt uns in ſeinem meiſterhaften Trattato della Pittura (überſ. von Ludwig, — Wien 1882) erhalten.

Beinahe hundert Jahre ſpäter machten die Caracci's zu Bologna wiederum den Verſuch, eine Kunſtakademie (degli Incaminati) zu Bologna ins Leben zu rufen. Ein Anatom unterrichtete die Schüler; Gelehrte förderten deren geiſtige Bildung, und die drei Meiſter, die Brüder Agoſtino und Annibale wie ihr Vetter Lodovico, lehrten die Kunſt der Malerei, indem ſie zugleich ihre Schüler darauf hinwieſen, die Werke der großen Meiſter zu ſtudieren und von jedem derſelben ſich das Beſte zu eigen zu machen. Agoſtino hat das Schulprogramm in einem an Niccolò dell' Abbate gerichteten Sonett niedergelegt, das ich, ſo gut es mir gelingt, ins Deutſche folgendermaßen übertrage:

Wer ſtrebt als guter Maler einſt zu walten,
Mag an Rom's Zeichenkunſt die Hand gewöhnen;
Venedig lehrt Bewegung und mit Schattentönen,
Die Lombardei mit Farben ſchön zu ſchalten.
Wenn Michelangelo die Großheit der Geſtalten,

Lehrt Tizian Naturwahrheit den Söhnen,
Coreggio den reichen Stil, den ſchönen,
Und Raffael das rechte Maß auch halten,

Tibaldi das Anordnen, das Verteilen.
Von Primaticco lerne die Erfindung
Und etwas Grazie von Parmeggianino;
Doch willſt du ohne Müh und ohn Verweilen
Zum Ziel gelangen, zu der Kunſt Ergründung,
Studier' die Werke unſres Niccolino.

Aus dieſer Schule gingen Guido Reni, Domenico Zampieri, Francesco Albani hervor. Auch ſie verfiel mit dem Fortgang der Caracci.

Der Wunſch, die einheimiſche Kunſt zu fördern, aus den Landeskindern ſich einen Stamm brauchbarer Künſtler zu erziehen, und dadurch der Notwendigkeit überhoben zu ſein, für jedes größere Kunſtunternehmen Meiſter aus dem Auslande, aus Italien oder aus den Niederlanden herbeizurufen, dieſer Wunſch gab die Veranlaſſung zur Stiftung der Pariſer Malerakademie, die 1648 auf Colberts Betrieb erfolgte. 1662 verſuchte der bekannte Maler und Kunſtſchriftſteller Joachim von Sandrart in Nürnberg eine Akademie zu gründen, die denn auch viele Jahre hindurch beſtanden hat. 1694—99 wurde die Berliner, 1697 die Dresdener, 1726 die Wiener, 1770 die Münchener Kunſtakademie geſtiftet u. ſ. w.

Daß der ſyſtematiſch angeordnete Unterricht dem Lernenden die Erwerbung der notwendigen Fertigkeiten weſentlich erleichterte, kann gar nicht bezweifelt werden. Wir wollen hier nicht erörtern, welche Vorteile eine Akademie gewährt, und welche Nachteile auch ihren Einrichtungen anhaften: hier genüge es nur darauf hinzuweiſen, daß das zumal früher ſo beliebte Abrichtungsſyſtem gerade für die minder Begabten verhängnisvoll werden mußte. Sehr bedeutende Talente haben auch dieſe mit der Zeit immer geiſtloſer geſtaltete Eintrichterungsmethode glücklich überſtanden, die dem Schüler nichts ſelbſt zu erwerben übrig

ließ, ſondern ihm alles fertig entgegenbrachte, und ſind trotzdem achtbare Künſtler geworden; andere haben ſich gegen die Ordnung der Anſtalten aufgelehnt und dieſelben freiwillig oder unfreiwillig verlaſſen. Schaden nahmen nur die wenig Begabten: ſie ließen ſich geduldig, dem Reglement entſprechend, einexerzieren, mit der Zeit zum Künſtler drillen, folgten gehorſam den Anweiſungen der Herren Profeſſoren und erwarben ſich dann mit der Zeit auch eine Art Handfertigkeit, die ſie in den Stand ſetzte, bei den Konkurrenzen Preiſe und Auszeichnungen zu erringen. Dann wurden ſie auf Staatskoſten nach Italien geſchickt, oder unternahmen aus eigenen Mitteln eine Studienreiſe nach Rom und kehrten dann, wenn ſie das gelobte Land der Kunſt, das jeder, der auf den Namen eines Künſtlers Anſpruch erhob, beſucht haben mußte, hinreichend kennen gelernt, zurück, um daheim nun ihre Mitbürger durch ihre Werke in Erſtaunen zu ſetzen. War der Beſuch Italiens und das Anſchauen ſeiner Kunſtwerke den Malern diesſeits der Alpen nur ſelten förderlich geweſen, hatten die flämiſchen Künſtler, ſeit ſie nicht wie im fünfzehnten Jahrhundert Hugo van der Goes oder Rogier van der Weyden dorthin zogen, um ihre Kunſt den Italienern zu zeigen, ſondern von ihnen zu lernen, in den meiſten Fällen wie Jan Goſſaert von Maubeuge, wie Franz Floris, Martin Heemskerk und viele ihresgleichen mehr verloren als gewonnen, ihre eigene Kunſt verlernt und von den Italienern nur eben ſich Äußerlichkeiten angeeignet, und war es nur ſo hochbegabten, originell ausgerüſteten Genies, wie Peter Paul Rubens dies war, gelungen mit wirklichem Erfolge aus Italien heimzukehren, ſo waren dieſe Zöglinge eines Kunſttreibhauſes noch viel weniger dazu ausgerüſtet, Nutzen und nicht Schaden von da heimzubringen. Die Leute ſind zu zählen, die im ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhundert nach ihrem Römerzuge als bedeutende Maler zurückkamen. Die Holländer haben ſich von dieſer einſeitigen Nachahmung der Italiener am entſchiedenſten fern gehalten, und ihre Werke tragen am meiſten den Stempel ihrer Eigenart, ihrer Nationalität an ſich; die Franzoſen

ſind, ſobald ſie nicht wie Watteau und die Genremaler des vorigen Jahrhunderts ihre eigenen Wege einſchlugen, als Hiſtorienmaler mehr oder weniger geſchickte Nachahmer der Italiener geworden, und unſere deutſchen Hiſtorienmaler ſtehen faſt alle unter dem Einfluß der Italiener, die bald mehr, bald minder gewandt wiederzugeben ihr Streben bildet. Die Originalität hat einer allgemeinen Schablone weichen müſſen; Studien, welche ſie in Italien nach den großen Meiſtern wie nach deren ſchwächeren Nachfolgern gemacht, Anregungen, die ſie Kupferſtichen verdanken, erſetzen alles eigene perſönliche Vorwärtsſtreben. Statt nach der Natur, der ewig jungen und mächtigen Lehrmeiſterin, zu ſtudieren, zeichnen ſie nach Stichen, nach Gipsabgüſſen, kopieren in den Gallerien ein paar Gemälde und ſind dann im Beſitze aller der Hilfsmittel, die ſie für ihren Künſtlerberuf nötig brauchen. So wird eine Schar von jungen Leuten zu Künſtlern erzogen, die einmal für ihren Beruf auf das mangelhafteſte vorgebildet ſind, ſich aber doch mit den ehrgeizigſten Plänen tragen, für deren Ehrgeiz indeſſen in dem Vaterlande ſich gewöhnlich wenig Spielraum vorfindet. Man hatte ihnen den Weg zum Künſtlerberufe bereitwillig geebnet, aber die nun ausgebildeten Meiſter zu beſchäftigen, daran dachte niemand. Ich habe hier, das will ich noch ausdrücklich verſichern, die Kunſtzuſtände des vorigen Jahrhunderts im Auge: allein paßt die letzte Bemerkung nicht auch auf unſere heutigen, in ihrer Organiſation den alten Akademieen ja weit überlegenen Kunſtſchulen? Werden da nicht auch jahraus jahrein eine Menge von talentvollen jungen Leuten zu Künſtlern gebildet, mit Stipendien ausgerüſtet und dann, wenn ſie als Künſtler heimkehren, finden ſie da Gelegenheit, ihre Kunſt auch zu beweiſen? Dann mögen ſie ſehen, wie ſie ſich weiter helfen. Nein: wenn einmal vom Staat die Erziehung von Künſtlern übernommen wird, dann hat er auch die Verpflichtung, ihnen lohnende Aufträge zu geben, ſie zu beſchäftigen. Es iſt ja in den letzten Jahren recht viel geſchehen: nicht allein Muſeen werden mit Wandmalereien ausgeſtattet, auch Gerichtsſäle, auch

die Aulen von Schulen und Univerſitäten erhalten künſtleriſchen Schmuck, aber es iſt dies noch viel zu wenig. Ehe nicht wieder das Bedürfnis vorhanden iſt — die Mittel werden dann ſchon beſchafft werden — ein jedes öffentliche Gebäude mit plaſtiſchem Bildwerk, mit Gemälden auszuſchmücken, ſo lange nicht auch die reichen Privatleute, an denen es ja nicht fehlt, es für eine Ehrenſache halten, ihre Paläſte, ihre Villen von Künſtlerhand zieren zu laſſen, ſo lange, mit einem Worte, die künſtleriſche Arbeit nicht wieder eine Notwendigkeit geworden iſt, ſo lange ſollte man Bedenken tragen, jährlich eine ſo bedeutende Zahl junger Leute dieſem wohl lockenden, aber doch in ſeinen Erfolgen ſo ungewiſſen Berufe zuzuführen, wenigſtens aber bei ihrer Ausbildung auch darauf Wert legen, daß ſie, wenn die erhofften Ziele nicht erreicht werden, als Zeichner ſich ein ehrenvolles Los bereiten können, indem ſie der Kunſtinduſtrie ihre Talente weihen. Es iſt dies eine ſchwer zu erreichende Aufgabe, das läßt ſich nicht leugnen, allein auf irgend eine Weiſe muß man es doch verſuchen, dieſe brennende Frage zu löſen. Je mehr der Staat mit vollem Rechte darauf bedacht iſt, als Zeichenlehrer nur Leute, die für dieſen Beruf vorgebildet ſind, anzuſtellen, je mehr die Photographie die Bildnismalerei verdrängt, die ehedem Tauſenden von Künſtlern und Stümpern ein leidliches Auskommen gewährte, zumal jungen Malern die erſten Jahre ihrer Selbſtändigkeit erleichterte, je mehr alſo die Ausſicht auf einen Erwerb für den nicht eminent begabten Künſtler fraglich geworden iſt, deſto vorſichtiger ſollte man ſein, die Wege, die zum Künſtlerberuf führen, ſo leicht zugänglich zu machen. Nicht für Künſtler, ſondern für Handwerker ſind Kunſtſchulen von nöten; wenn die Zahl der Maler ganz erheblich ſich verringerte, das würde für die Kunſt kein Verluſt, nein ein rechter Vorteil ſein. Ehedem haben die Fürſten, haben die Ariſtokraten der Geburt und des Beſitzes die Kunſt gefördert, heute fällt dieſe Aufgabe dem Staate zu, und wenn er ſie nicht löſen kann, dann ſoll er das Seine thun, die Überfülle der Künſtler einzuſchränken

oder deren Thätigkeit auf andere, dem Gemeinwohl wie dem einzelnen Künſtler erſprießliche Weiſe nutzbar zu machen.

Die alten Meiſter arbeiteten nur auf Beſtellung. Daß auch für ſie zuweilen ſchwere Zeiten kamen, beweiſt der Stoßſeufzer, den Meiſter Lukas Moſer aus Weil 1431 auf ſeinem Altar-Gemälde in Tiefenbronn aufzeichnete: „Schrie Kunſt, ſchrie und klag dich ſer, din begert jecz Niemen mer, ſo o we 1431.“ Gewöhnlich war genau ſtipuliert, was gemalt werden ſollte, wie die Ausführung verlangt wurde; der Preis war kontraktlich ebenſo ausbedungen. Der Künſtler wußte, was er verdiente; der Stoff war ihm gegeben. Schon im ſiebzehnten Jahrhundert wählten ſich die Maler oftmals ihre Stoffe ſelbſt, aber ſie waren doch wohl immer ſicher Käufer für die Bilder zu finden. Freilich mußten ſie ebenſo wie früher dem Geſchmacke der bezahlenden Kunſtfreunde Rechnung tragen, und wenn ſie beabſichtigten, ihre Werke nicht in ihrem Atelier zu behalten, ſondern ſie zu verkaufen, ſo durften ſie nur ſolche Gegenſtände malen, die des Beifalls der Käufer gewiß waren. Dem holländiſchen Kunſtliebhaber waren die Bilder aus dem alten und neuen Teſtamente willkommen, aber er hätte es für unzuläſſig gehalten, in ſeinen Stuben Darſtellungen nackter Männer und Frauen aufzuhängen, wenngleich das Vorgeben, daß ein Gegenſtand aus der Mythologie gemalt ſei, die Nuditäten in den Augen vieler gerechtfertigt erſcheinen laſſen mochte. Dieſe ſkrupulöſe Auffaſſung der ſtreng religiöſen Holländer ſchloß die Darſtellung ſolcher Vorwürfe gänzlich aus; ihnen ſagte mehr das Genrebild, das Stilleben, die ſorgfältig bis ins kleinſte Detail ausgeführte ſaubere Arbeit zu; waren doch alle die Gemälde beſtimmt, das Wohnzimmer eines Privatmannes zu ſchmücken, und konnten da aus nächſter Nähe mit immer neuer Freude betrachtet werden. In Frankreich und in Italien, zum Teil auch in Deutſchland ſchafft der Künſtler, wenn er nicht für die Kirche thätig iſt, nicht für den in ſeiner Religioſität ſo gewiſſenhaften Handelsherrn und Bürgersmann, ſondern für Fürſten, für den Adel, die ihre

Schlöſſer, ihre Säle mit großen dekorativen Gemälden ſich ausſtatten laſſen. Deren Gewiſſen iſt weniger ängſtlich; ſie ſehen ſchöne Körperformen gern und ſind zufrieden, ſolche Darſtellungen aus der Mythologie von den Künſtlern zu erhalten, die ihrem Auge und ihrer Phantaſie eine angenehme Beſchäftigung bieten. Daß öfters auch, zumal im vorigen Jahrhundert, eine etwas freiere Darſtellung weder bei den Herren noch bei den Damen Anſtoß erregte, vielmehr Beifall fand, iſt ja eine bekannte Thatſache. Der Geſchmack des kaufenden, beſtellenden Publikums beeinflußte damals wie zu allen Zeiten die Produktion der Künſtler.

Schlimm geſtaltete ſich die Lage der Künſtler zunächſt in Deutſchland ſeit der franzöſiſchen Revolution. Noch Carſtens hatte unter Friedrich Wilhelm II. in Berlin den Auftrag bekommen, den Saal in dem Dorvilleſchen Palais auszumalen; nach den Freiheitskriegen fehlte allerorten das Geld zu ſolchen Unternehmungen. Die Regierungen unterſtützten, ſobald die Wunden der ſchweren Kriegsjahre erſt einigermaßen geheilt waren, mit Wohlwollen und Einſicht die Kunſt, und es wird immer in dankbarem Andenken zu erhalten ſein, was Friedrich Wilhelm III. mit ſo beſchränkten Mitteln für die Kunſt gethan hat, wie die ſegensreiche Förderung, die ihr König Ludwig I. von Bayern gewährte, ſtets als ein ruhmreiches Verdienſt dieſes Monarchen angeſehen werden wird. Allein das Publikum that wenig oder gar nichts; nicht daß es ihm an Intereſſe gefehlt hätte: es beſuchte die Ausſtellungen und wußte ſchon die guten Werke wohl zu erkennen; es lobte dieſelben, begeiſterte ſich für ſie, aber — es kaufte ſehr wenig. Da traten Kunſtfreunde zuſammen und begründeten 1823 den erſten deutſchen Kunſtverein; ſie veranſtalteten periodiſch wiederkehrende Ausſtellungen, kauften von den Beiträgen der Mitglieder Gemälde, Statuen, Kupferſtiche u. ſ. w. an und verloſten ſie unter die Teilnehmer; ſie gaben dem Publikum Gelegenheit Kunſtwerke zu ſehen, dem Künſtler ſeine Arbeit an die Öffentlichkeit zu bringen, ſich bekannt zu machen, Käufer oder Beſteller zu finden. So haben die Kunſtvereine

recht wohl das Ihrige dazu gethan, den Künſtlern über eine recht ſchwere und trübe Zeit fortzuhelfen. Wenn ſie heute weniger ihren Zwecken entſprechen, ſo liegt dies hauptſächlich daran, daß ſie dem Publikum etwas Bedeutendes zu bieten in den ſeltenſten Fällen in der Lage ſind. In allen Hauptſtädten giebt es längſt permanente Bazare moderner Kunſtwerke; die großen Ausſtellungen eben jener Städe werden auch noch von den Künſtlern beſchickt, die ihren Ruf gründen, erhalten oder mehren wollen; in den großen Städten können ſie am erſten hoffen, auch einen Abnehmer für ihre Werke zu finden. Aber in die Provinzialſtädte ihre Bilder zu ſchicken, das lohnt ſich ihnen kaum noch: ihr Renommée wird dadurch nicht beſſer, daß ein Kritiker von Stettin oder Magdeburg oder Prag ihre Werke lobt, und die Beſucher der Ausſtellungen begnügen ſich in der Regel, nur die Bilder anzuſehen und zu beurteilen, aber ſelten wird einer geneigt ſein, ein gutes Gemälde auch zu kaufen. Die Kunſtvereine treten nun allerdings ein; ſie haben aber gewöhnlich nicht zu viel Geld disponibel; je mehr Gemälde verloſt werden, deſto mehr Mitglieder treten dem Vereine bei; dann ſoll die provinziale, die lokale Kunſt unterſtützt werden: kurz es kommt mehr auf die Billigkeit der Bilder, als auf deren Güte an; der Zettel „zur Verloſung angekauft“ ſollte eine ehrende Auszeichnung für ein Gemälde ſein: ob er dies in der That iſt, werden die Beſucher der Ausſtellungen wohl wiſſen. Die Kunſtausſtellungen legen ein glänzendes Zeugnis von dem Fleiße, von der Leiſtungsfähigkeit unſerer modernen Künſtler ab. Die Arbeiten der wenigſten werden von den Kritikern, die in den Zeitungen das Publikum belehren, geſehen, viele nur mit einigen bald mehr bald minder wohlwollenden Worten abgefertigt. Aber wie viel wird denn gekauft? Es wäre höchſt lehrreich zu erfahren, wie viel Gemälde auf jeder Ausſtellung Käufer gefunden, was dieſelben darſtellten; man würde dann einen Rückſchluß auf den Geſchmack des zahlenden Publikums machen können. Denn ſo wohlwollend der Kunſtkritiker auch ein Werk beurteilen mag, ſo

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

viel Anklang, ja Bewunderung dasſelbe auch bei dem gebildeten Publikum findet: für den Künſtler, der ſeine Hoffnung auf den Verkauf geſetzt, kann der Papier-Ruhm, kann alle Anerkennung der Gebildeten nicht einen Käufer erſetzen; er wird ja auch jene Vorteile nach Gebühr zu ſchätzen wiſſen, allein er will leben und kann nicht leben, wenn er für ſeine Werke keine Abnehmer findet. So wohl es ihm thun mag, den Beifall des Kunſtgelehrten ſich erworben zu haben, ſo wird er doch nicht deſſen Rat und Anregung beachten, ſobald derſelbe mit den Wünſchen des kaufenden Publikums im Widerſpruche iſt. Auf dieſe Leute muß er in erſter Linie Rückſicht nehmen. Wer ſind denn aber die Kunſtfreunde, die praktiſch die Kunſt unterſtützen? Von ihnen hängt ja zum großen Teile die Entwickelung unſerer modernen Kunſt ab. Auch dieſe Frage verdiente wohl unterſucht zu werden, und ihre Löſung würde nicht ohne Wert für die kulturgeſchichtliche Schilderung unſerer modernen Zeit ſein. Daß der größere Teil der Leute, welche ſich lebhaft für die Kunſt intereſſiren, nicht imſtande iſt Kunſtwerke zu kaufen, iſt ja bekannt.

Da der Verkauf eines Gemäldes immer ziemlich problematiſch iſt, ſobald der Meiſter ſich nicht eines ſchon wohlbegründeten Rufes erfreut, ſo muß der Preis desſelben derartig bemeſſen werden, daß der Maler es auch, ohne in Not zu geraten, ertragen kann, wenn eine oder die andere ſeiner Arbeiten keine Liebhaber findet. Vielleicht würden die Gemälde billiger, wenn ihr Verkauf ein ſicherer wäre, jedenfalls ſind ſie heute teuer; für beſſere Werke werden Preiſe verlangt und gezahlt, welche dem minder Begüterten ſchon ein kleines Vermögen repräſentieren. Man kann für 1000 bis 3000 Mark recht wohl heute noch ein gutes Bild eines älteren Meiſters, wenn auch nicht eines allererſten Ranges, erwerben, während die modernen Maler ihre Forderungen viel höher ſtellen, ſo hoch, daß nur eine kleine Minorität zu kaufen vermag. Unter dieſen mit Glücksgütern geſegneten Leuten ſind einige, die aus wahrem warmen Kunſtintereſſe kaufen, die mit feinem Geſchmack zu wählen wiſſen, für die zu arbeiten dem

Künſtler eine Freude iſt; andere kaufen, um dann gelegentlich ihre Gemälde verſteigern zu laſſen und ſo einen Gewinn zu erzielen, andere, weil es ihrer Stellung, ihrem Reichtum entſpricht, die Kunſtmäcene zu ſpielen. Es iſt keine gleichartige Maſſe von Kunſtgönnern mehr vorhanden, und deshalb iſt es für den Künſtler ſo ſchwer, allen den verſchiedenen Anſprüchen gerecht zu werden. Man macht den Malern den Vorwurf, daß die großangelegten Hiſtorienbilder immer ſeltener werden, daß auf den Ausſtellungen Genrebilder, Landſchaften, Stillleben vorherrſchen; mit Unrecht: die letztgenannten Arten von Bildern werden lieber gekauft, die hiſtoriſchen Gemälde großen Stils finden ſelten, und dann meiſt nur in den Staatsgallerien Abnehmer. Will aber ein Hiſtorienmaler trotzdem verſuchen, ein ſolches Gemälde zu ſchaffen, ſo bereitet ſchon die Frage: was ſoll er malen? ihm die größten Schwierigkeiten. Bilder religiöſen Inhaltes werden von Privatleuten ſelten gewünſcht; die ſchönen Zeiten, wo aus der alten Geſchichte man Stoff wählen konnte, wo die Thaten des großen Alexander, die Darſtellungen der römiſchen Helden Beifall fanden, die ſind vorüber; ſolche Gemälde erſcheinen unmodern. Auch die für die älteren Künſtler unerſchöpfliche Quelle der griechiſch-römiſchen Mythologie iſt verſiegt, nicht daß die heutige Zeit etwa an den unbekleideten Geſtalten Anſtoß nehme, nein, dieſelben haben ihre alte ſeit Jahrhunderten erprobte Anziehungskraft nicht verloren, aber man will dieſelben anders motiviert; man hat kein Intereſſe mehr für Amor und Pſyche, für Venus und Adonis, Diana und Endymion, für die Abenteuer der Europa, Antiope und wie die früher ſo beliebten Göttinen heißen mögen. Für die Schönheit unbekleideter Geſtalten iſt die Gegenwart recht wohl empfänglich, ja der Maler, der ſolche mit allem Sinnenreiz ausgeſtattet, recht pikant darzuſtellen vermag, kann immer ſicher ſein, Bewunderer, Käufer zu finden. Solch ein Gemälde paßt zu ſchön in den Saal eines reichen Hauſes. Allein die Motivierung jener Darſtellungen iſt doch nicht ſo leicht; auch heute noch würde ein großer Teil unſerer Kunſt-

freunde, so wohl ihm sonste in solches Bild gefallen mag, Anstoß daran nehmen, sobald schlechthin der Künstler nackte Männer- und Frauengestalten malen wollte. Es muß ein leidlich plausibler Vorwand auch für deren Darstellung gefunden werden.

Schwieriger wird es nun dem Künstler, einen brauchbaren Stoff aus der Geschichte ausfindig zu machen. Ägyptische und assyrische Historien werden da vorgeführt; mit unsäglichem Fleiße hat der Künstler aus gelehrten Werken sich über Kostüm und sonstige Äußerlichkeiten unterrichtet, in den Museen ernsten Studien sich hingegeben: vielleicht, daß der Reiz der Neuheit dem Werke Beifall erwirbt. Andere Maler suchen in der Geschichte der Vandalen, der Westgoten, der Völker des Mittelalters irgend eine Episode, die sich darstellen läßt, und sind dann in der Regel genötigt, im Kataloge dem Publikum zunächst die Belehrung zu bieten, was sie denn eigentlich in dem Gemälde haben darstellen wollen. So bewandert ist wohl keiner in der Geschichte, daß er auf den ersten Blick erkennt, was der Künstler beabsichtigt. Es ist dies die bedenkliche Seite der oft mit solcher Emphase den Künstlern empfohlenen Geschichtsmalerei: das Publikum weiß durchschnittlich sehr wenig von Geschichte; wir kennen ja in den allgemeinen Umrissen den Entwickelungsgang derselben, die Einzelnheiten sind nur den Wenigen näher bekannt, welche eingehendere Studien gemacht haben. Die religiöse Malerei hat schon vor der Profan-Geschichtsmalerei das eine Bedeutende voraus, daß ihre Stoffe einem jeden wohlbekannt sind. Ein jeder weiß, welche Bedeutung die dargestellte Episode, beispielsweise der Passionsgeschichte, hat, was vorher, was nachher erfolgt; er ist mit einem Worte in dieser Geschichte völlig zu Hause und kann mit vollem Verständnis beurteilen, ob der Maler in seiner Darstellung der biblischen Erzählung auch wirklich gerecht geworden ist. Darstellungen aus der Profan-Geschichte werden nie der Menge, selbst der Menge der Gebildeten, so leicht verständlich werden.

Stoffe aus der modernen Geschichte zu wählen ist schon

deshalb ſchwer, weil dieſelbe in den ſeltenſten Fällen ſich maleriſch gut darſtellen läßt. Wir können ganz davon abſehen, daß ja wichtige, folgenſchwere Ereigniſſe oft in den Parlamentshäuſern vor ſich gehen: der Geſchichtsſchreiber wird mit hinreißender Beredſamkeit eine ſolche Sitzung ſchildern können, die Geſtalten der Redner den Leſern lebendig vorführen und, wenn ſein Talent ausreicht, ein ergreifendes, dem Gedächtnis ſich einprägendes Gemälde ſchaffen: der Maler kann nur den Redner, nicht aber die Rede malen; der Beſchauer des Bildes muß wiſſen, was da vorgeht; der Künſtler kann es ihm, ſeit er auf die Verwendung der Spruchbänder Verzicht geleiſtet hat, nicht verſtändlich machen. So ſind denn alſo ſolche Vorgänge für den Maler unbrauchbar; man hat ja beiſpielsweiſe den Schwur im Ballhauſe gemalt, aber wie lahm iſt die Schilderung des Malers, wenn wir ſie mit der eines bedeutenden Geſchichtsſchreibers vergleichen. Andere Ereigniſſe der modernen Geſchichte eignen ſich, ſo oft ſie auch von Malern gewählt worden ſind, ebenſo wenig für die Darſtellung durch ein Gemälde. So iſt gewiß der Moment, in welchem nach der Schlacht von Sedan der General Reille dem König Wilhelm Napoleons Brief überreicht, von allerhöchſter Bedeutung; das Gemälde wird uns immer kalt laſſen, da der Maler nur den Brief und nicht den Inhalt desſelben malen kann. Die Unterzeichnung des Pilſener Receſſes durch die Wallenſteinſchen Generale kann nie gut dargeſtellt werden; wir werden immer nur ein Stück Papier ſehen, das mehr oder minder betrunkene Heerführer mit größerer oder geringerer Bereitwilligkeit unterſchreiben; ob dies Blatt Papier einen welthiſtoriſchen Akt enthält, ob es eine Sammelliſte für irgend einen wohlthätigen Zweck vorſtellt, das muß der Beſchauer wiſſen: der Maler kann es ihm nicht klar machen. — Glücklich iſt noch immer der Künſtler zu nennen, der einen Vorgang unſerer Zeitgeſchichte zu ſchildern hat, bei dem die Uniformen vorherrſchen; er hat dann wenigſtens Gelegenheit, mit mannigfachen Farben zu operieren, ein farbenheiteres Enſemble herzuſtellen. Aber traurig, wenn er eine Scene

darſtellen ſoll, in der Civiliſten im ſchwarzen Frack, im dunkeln Überrock eine Hauptrolle ſpielen; an der Löſung dieſer Aufgabe könnte auch der geſchickteſte Coloriſt verzweifeln.

Schon aus dieſem Grunde werden Bilder des militäriſchen Lebens und Treibens immer den Vorzug verdienen und erhalten, allein einen hiſtoriſchen Charakter werden dieſe Gemälde nur in Ausnahmefällen an ſich tragen, meiſt wird man ſie der Gattung des Genre zuzählen müſſen. Ich meine: es wird immer ſchwerer, in einem ſolchen Bilde einen beſtimmten geſchichtlichen Moment feſtzuhalten, eine Scene vorzuführen, die ihrer Bedeutung nach auch ohne Beihilfe einer Inſchrift oder eines Katalogs zu erkennen iſt. Es gehört nicht eine zu große Bildung dazu, zu unterſcheiden, ob eine Schlacht der Deutſchen gegen die Franzoſen, der Franzoſen gegen die Araber von Algier ꝛc. dargeſtellt wird, aber welche beſtimmte Schlacht der Künſtler im Auge gehabt, das wird das Publikum in den ſeltenſten Fällen zu erkennen vermögen. Bei Tours und Poitiers hieb Karl Martell an der Spitze ſeiner Franken noch mächtig auf die Sarazenen ein, das giebt ein ſchönes Bild; heute hält der Heerführer mit ſeinem Stabe weit von dem Kampfgewühl, das ſich meilenweit erſtreckt und in eine Unzahl Einzelepiſoden auflöſt. Dem Kenner der Kriegsgeſchichte kann vielleicht durch Andeutung des Terrains, der taktiſchen Formation der Maler einen Anhalt geben, welche Schlacht er im Auge gehabt: dem nichtgelehrten Publikum gegenüber wird ihm das in den ſeltenſten Fällen gelingen; es glaubt es dem Meiſter ja, wenn derſelbe verſichert, er habe die Schlacht von Bapaume oder von St. Quentin u. ſ. w. darſtellen wollen; aber wie ſich dieſe Schlacht, von anderen desſelben Krieges — natürlich nur auf dem Gemälde — unterſcheidet, das wird das Publikum gewöhnlich nicht zu faſſen verſtehen. Es ſieht in dem Bilde nicht eine beſtimmte Schlacht die am ſo und ſovielten Tage des Jahres x geſchlagen wurde, ſondern nur ein Gemälde, das eine — welche, das bleibt dahingeſtellt — Schlacht aus einem beſtimmten Kriege vorführen ſoll; es wird mit einem

Worte mehr ein Genre- als ein Hiſtoriengemälde in dem Kunſtwerk ſehen.

Aber auch dieſe Arbeiten werden nicht zu viele Abnehmer finden; Fürſten, die ſelbſt oder deren Truppen jene Schlachten mit geſchlagen, Muſeen, welche die Großthaten der Nation zu verherrlichen haben, etwa noch Militairs, wenn ihnen die Mittel zur Verfügung ſtehen, ſich eine ſo koſtbare Erinnerung zu erwerben, ſonſt vielleicht hin und wieder ein Privatmann, das werden die einzigen ſein, die ſolche Bilder nicht bloß bewundern, ſondern auch kaufen.

Ich wollte mit dieſen kurzen Andeutungen, die ja leicht jeder Leſer für ſich weiter ausſpinnen kann, nur darauf hinweiſen, daß es nicht Schuld der Künſtler iſt, wenn die große Hiſtorienmalerei heute nicht wie früher gepflegt wird; unſere Künſtler ſind ſolchen Aufgaben ganz gewiß gewachſen, und ſollten ſie vielleicht zunächſt denſelben nicht ganz gerecht werden, weil ſie an derartige Arbeiten nicht gewöhnt ſind, ſo werden ſie ſchon, wenn das Publikum mehr große Hiſtorienbilder verlangt, bald lernen, auch ſie gut zu malen. Aber das Publikum wünſcht wohl ſolche Gemälde zu ſehen, aber ſie zu kaufen kommt ihnen nicht in den Sinn, und daß ein Maler bloß um den Beifall der Menge zu erhaſchen, eine Arbeit unternehmen ſoll, die ihm nichts bringt als ein bißchen recht vergänglichen Ruhm, das kann man in unſerm nüchterndenkenden Zeitalter von ihm doch nicht im Ernſte verlangen.

Der Künſtler, der ſein Publikum kennt und den Wünſchen desſelben nachkommt, ihm immer etwas Neues, noch nicht Dageweſenes bietet, der wird ſchon nicht allein unfruchtbare Bewunderung ernten. Immer wieder bewährt die Darſtellung ſchöner nackter Geſtalten, zumal ſchöner Weiber — es ſind ja doch überwiegend Männer, die kaufen — ihre Anziehungskraft, ob der Künſtler nun die fünf Sinne, oder eine Quelle, eine Odaliske, eine Perle in der Muſchel, eine Wahrheit oder ſonſt etwas zu malen vorgiebt. Dann aber regt die ſchon durch vieles Sehen

abgeſtumpften Nerven des Publikums nur noch das Außergewöhnliche an. Die alten Meiſter haben die Apoſtel als ſchöne kraftvolle Männer gemalt; ſie ſo dargeſtellt zu finden, iſt man gewöhnt; wie wäre es, ſie einmal als alte abgezehrte Geſtalten nach Modellen, die einem Hoſpital für hilfloſe Greiſe entnommen ſind, vorzuführen, mit der Poeſie des Häßlichen es zu verſuchen? Wie oft ſchon iſt Chriſtus, als Knabe im Tempel lehrend, von den Malern dargeſtellt worden? Da iſt der jugendliche Jeſus ein ſchöner Jüngling, der zwiſchen die bedeutſamen Geſtalten der Phariſäer und Schriftgelehrten hingeſtellt wird. Seit einer unſerer großen Meiſter dem Chriſtusknaben, den ihn umſtehenden Beſuchern des Tempels eine entſchiedener jüdiſche Phyſiognomie lieh, glauben manche Maler nicht genug darin thun zu können, um die Lokalfarbe ſo recht wahrheitsgetreu wiederzugeben. Aus dem Chriſtusknaben iſt ein vorlauter, naſeweiſer Junge mit klar ausgeſprochenen ſemitiſchen Geſichtszügen, aus den Phariſäern und Schriftgelehrten ſind polniſche ſchmutzige Handelsjuden geworden. Ja da mag der Kritiker die Achſeln zucken und eine ſolche Kunſtleiſtung ſo ſtreng, wie er will, verurteilen: der Maler findet aber gerade für ſolch ein Bild viel eher einen Käufer, als wenn er, in den alten Bahnen wandelnd, etwas wirklich Schönes geſchaffen hätte. Er hat das in den Augen der zahlenden Kunſtfreunde viel geltende Verdienſt, originell zu ſein. Und unter dieſem Vorwande läßt ſich ja das Publikum unglaubliches bieten; man giebt zu, daß ein Gemälde ſchlecht komponiert ſei, daß man kaum ahne, was der Künſtler eigentlich gewollt, daß die Farben unwahr, kurz, daß das ganze Werk nicht genießbar — alles das zugeſtanden, aber es iſt doch originell; man weiß zwar nicht ſo recht, was das Bild darſtelle, jedoch das giebt dem Schöngeiſt um ſo mehr Gelegenheit zu feinen und witzigen Bemerkungen, kurz ein ſolches Werk findet nicht allein Bewunderer, und zwar ganz fanatiſche, geſinnungstüchtige, ſondern auch Käufer. Der Maler muß nur ſein Publikum kennen. Lange genug hat man es nur in eine ſanft elegiſche

Stimmung verſetzt, den Abſchied der Söhne Karls I., die Trennung Ludwigs XVI. von ſeiner Familie, die Söhne Eduards u. ſ. w. gemalt, aber zum Gruſeln hat man es nicht gebracht. Wer das verſteht, der kann auf Beifall rechnen; die Leute ſchütteln den Kopf, kehren aber zu dem Bilde zurück, das ſo ganz anders wie andere Kunſtwerke ſie anzupacken verſteht; ſie beſchäftigen ſich länger und aufmerkſamer mit ihm, und natürlich, falls das Werk von einem tüchtigen Künſtler herrührt, wird es ihnen auch nun mehr ſagen, als wenn ſie es wie die anderen Gemälde der Ausſtellung nur flüchtig anſchauen; ſo hat der Maler das eine Wichtige erreicht, das Publikum feſtzuhalten und es zu zwingen, ſeine Arbeit mit Aufmerkſamkeit zu betrachten, und das iſt, wie geſagt, ſchon viel wert.

Darf man es den Künſtlern verargen, daß ſie zu ſolchen Mitteln greifen, ſich bemerklich zu machen, damit ihre Werke nicht wie die vieler anderer Maler in den Ausſtellungen überſehen werden? Ich glaube, man hat mit Unrecht immer nur dem Künſtler den Vorwurf gemacht, nichts Beſſeres, Bedeutenderes, Großartigeres geſchaffen zu haben. Iſt es denn allein Schuld der Maler, wenn die große Kunſt heute weniger gepflegt wird? trifft nicht mit viel größerem Rechte das Publikum der Vorwurf, daß es die große Hiſtorienmalerei nicht mehr ermuntert, daß nur eine Doſis von pikanten Zuſätzen ſolche Kunſtſchöpfungen ihm noch annehmbar erſcheinen laſſen, daß es mehr Intereſſe für Genre- und Landſchaftsbilder als für Hiſtoriengemälde zeigt. Weshalb das kaufende Publikum dieſe Vorliebe beſitzt, das iſt ja wohl zu erklären; aber wenn man geneigt iſt, den Geſchmack der Kunſtſammler zu entſchuldigen, dann ſollte man erſt recht dem Künſtler keinen Vorwurf machen, wenn er dieſem Geſchmacke zu entſprechen ſich bemüht. Wenn von einer Schuld überhaupt die Rede ſein kann, dann haben Künſtler wie Kunſtmäcene ſie unzweifelhaft gemeinſam zu tragen.

Schon iſt darauf hingewieſen worden, das durch die Ausbildung der Photographie den Malern, zumal den jüngeren, ein Erwerb, die früher ſo einträgliche Portraitmalerei, wenn nicht

ganz entzogen, so doch bedeutend eingeschränkt worden ist. Dafür ist ihnen nun in neuester Zeit ein weites und lohnendes Gebiet der Thätigkeit in dem Bedürfnis nach Illustrationen eröffnet worden. Ohne Illustrationen ist kaum noch eine für das größere Publikum bestimmte Ausgabe eines Buches denkbar. Man kann nun darüber streiten, ob es für die Bildung des Geschmackes vorteilhaft ist, daß durch so viele Abbildungen das Auge noch mehr ermüdet und zur Flüchtigkeit gewöhnt wird; man kann zugeben, daß Nachbildungen von Denkmälern, von Tieren und Pflanzen, von bestimmten Gegenden für die Bildung der Leser sehr ersprießlich sind, aber bestreiten, daß es gut ist, ein jedes Gedicht, einen jeden Roman u. s. w. zu illustrieren, die Phantasie der Leser durch Darbieten solcher Bilder einzuschränken und zu verkümmern — darüber, wie gesagt, werden die Ansichten geteilt sein, aber eins ist sicher, daß dieses stets wachsende Bedürfnis nach künstlerischer Ausschmückung der Bücher dem Künstler einen immerhin nicht zu verachtenden Erwerb in Aussicht stellt. Jemehr die Technik des Holzschnittes, des Buntdruckes vervollkommnet werden, desto mehr eignet sie sich auch, wirkliche Kunstwerke zu reproduzieren, und zwar werden diese Reproduktionen wohlfeil sein und selbst von dem minder Bemittelten, der nicht daran denken kann, sich ein Originalgemälde zu kaufen, erworben werden. So kann auch die moderne Kunst wieder populär werden, und je bedeutendere Maler es nicht für unter ihrer Würde halten, für solche Zwecke mit thätig zu sein, um so mehr wird eine solche wohlfeile Kunst auch sich im Hause des Nichtbegüterten ein Plätzchen erobern; Kunstwerke zu besitzen, wird dann nicht allein das Privilegium des Reichtums sein, sondern ein jeder wird sich an den Schöpfungen der Kunst in seinem Hause wieder zu erfreuen imstande sein.

Die materiell gesicherte Stellung, deren der Malermeister in seiner Zunft und durch dieselbe sich erfreute, wird der moderne Künstler schwerlich wiederzugewinnen vermögen; jede politische, jede wirtschaftliche Katastrophe ist zunächst für den

Künſtler empfindlich, deſſen Werke, ſobald die Kapitaliſten ihr Geld zurückhalten, nicht gekauft werden; denn da dieſe Werke doch nicht als ein Notwendiges ſondern nur als zum ſchönen Luxus dienend angeſehen werden, ſo beſchränkt ein jeder ſeine Ausgaben dadurch zunächſt, was nicht notwendig iſt, das auch nicht anzukaufen. Gegen ſolche Zeiten der Stockung werden die Künſtler ſich ſelbſt zu ſchützen haben; früher war es der Handwerksbetrieb, der über ſchwere Tage hinweghalf. Die Innungen und Zünfte werden für die Künſtler wohl ſchwerlich wieder belebt werden, wohl aber wäre es möglich, daß dieſelben in freiorganiſierten Verbänden und Genoſſenſchaften, wie dies zum Teil ja ſchon geſchieht, für ihre Intereſſen Sorge tragen. Dieſe Vereinigungen werden am erſten auch dazu beitragen, die Lage der Künſtler zu verbeſſern und die traurigen Erſcheinungen der Künſtler-Proletarier mit der Zeit verſchwinden zu laſſen.

B. Das Gemälde.

Wie der Maler zunächſt in Skizzen ſeine Ideen feſtzuhalten ſich bemüht, iſt ſchon erwähnt worden. Als Probe einer ſolchen Skizze teile ich hier die Nachbildung der Rötelzeichnung von Raffael (jetzt in Oxford) mit (Fig. 15), in der er die erſte Idee für die Hauptgruppe der Madonna Franz des erſten (Fig. 16) feſtzuhalten ſich bemüht hat, eine Studie, die aller Wahrſcheinlichkeit zufolge nach der Natur entworfen worden iſt. Dieſe Skizzen werden bald flüchtiger, bald ſorgfältiger gezeichnet ſein; Raffael hat einige Entwürfe mit einer Eleganz und Sauberkeit ausgeführt, als ſeien ſie ſelbſt beſtimmt, als Kunſtwerke betrachtet zu werden. Und doch behielt damals der Künſtler die Skizzen, die Vorbereitungen (préparations) für ſich und verſuchte nicht, wie heute, ſie zu verhandeln.

Die alten Meiſter zeichneten, wie Cennino Cennini in ſeinem Buche von der Kunſt (verfaßt um 1400. — deutſch von Albert Ilg) lehrt, auf geglättete Buchsbaumplättchen, die mit gebranntem Knochenpulver präpariert waren, oder auf Pergament oder Papier, welches man verſchieden, je nach Bedürfnis grün, ſchwarz-

blau oder rötlich färbte. Man benutzte Silberſtifte, alſo Zeichenſtifte, deren Spitze wenigſtens aus reinem Silber beſtand, oder Bleigriffel, die aus zwei Teilen Blei und einem Teil Zinn gefertigt waren. Verfehltes wurde mit Brotkrume aus-

Fig. 15.

Skizze Raffaels zur Madonna Franz des Erſten.
(Nach Ch. Blanc.)

gelöſcht. Zum Ausführen der Zeichnung brauchte man Federn. Die Schatten wurden mit Tinte vermittelſt trockener ſpitzer Pinſel (aus Eichhornſchwänzen) getuſcht, und zuweilen auch Waſſerfarbe dazu benutzt, deren Schattentöne durch Tinte gedun-

kelt wurden. Die Lichter ſetzte man dann in hellen Deckfarben auf (Bleiweiß). Solche Zeichnungen auf gefärbtem Papier mit aufgeſetzten Lichtern ſind noch im ſechzehnten Jahrhundert

Fig. 16.

Die Madonna mit dem Kinde aus der h. Familie Franz des Erſten.
(Nach Ch. Blanc.)

auch unter den deutſchen Meiſtern ſehr beliebt. Auch die Kohlezeichnung, die Dürer ſo vielfach anwendet, und die zumal für die Ausführung der Kartons ſo wichtig iſt, kennt Cennino Cennini ſehr wohl, giebt jedoch keine Anweiſung, die

Zeichnung zu fixieren. Beiläufig erwähnt er die schwarze Kreide (Kap. 34), die in Piemont gefunden werde, eine Art Thonschiefer, welche auch in Thüringen, Spanien u. s. w. vorkommt. Die schwarze Kreide wird jedoch nur zum Zeichnen benutzt, sie, wie dies heute geschieht, mit dem Wischer (estompe) zu verschmelzen, das scheint den alten Zeichnern noch nicht geläufig. Mehr als die schwarze Kreide wurde der Rötel gebraucht und z. B. von Lionardo und Raffael häufig angewendet. Der Christuskopf in der Brera zu Mailand, der gewöhnlich als ein Werk des Lionardo gilt, ist mit schwarzer Kreide und Rötel gezeichnet. Mit der Feder fixierte man einen Entwurf, der mit dem Bleigriffel oder mit Kohle zunächst skizziert war, und zeichnete gewöhnlich wohl mit Tinte, mit der man auch die fertige Contourzeichnung leicht tuschte. Sonst braucht man zum Tuschen auch häufig Bister, eine kaltbraune, aus Ruß gefertigte Farbe. Wann der schwarze chinesische Tusch, der aus Graphit gefertigte Bleistift zuerst verwendet wurde, kann ich nicht feststellen. Im vorigen Jahrhundert scheint man beide schon benutzt zu haben. Gummi elasticum hat man zum Wegwischen der Bleistiftstriche wahrscheinlich erst in unserem Jahrhundert gebraucht. Die Idee, die Farbe des Tintenfisches, der Sepia, zum Malen zu benutzen, rührt von Crescenz Jakob Seidelmann (1750—1829) her, der während seines Aufenthaltes in Italien (1771—1781) zuerst erfolgreiche Versuche anstellte. Leicht aquarellierte Skizzen haben dann die holländischen Maler schon im siebzehnten Jahrhundert entworfen; Ploos van Amstel hat eine Zahl derselben ganz vorzüglich facsimiliert. Übrigens wäre die Geschichte der Zeichenkunst und speziell der Technik des Zeichnens recht wohl einer eingehenden Untersuchung wert.

An eine so flüchtig hingeworfene Komposition kann man billigerweise nicht zu strenge Anforderungen machen; flott und frisch ist der künstlerische Gedanke fixiert; Einzelnheiten sind nur angedeutet. Nun sollte eine solche leicht mit ein paar Strichen

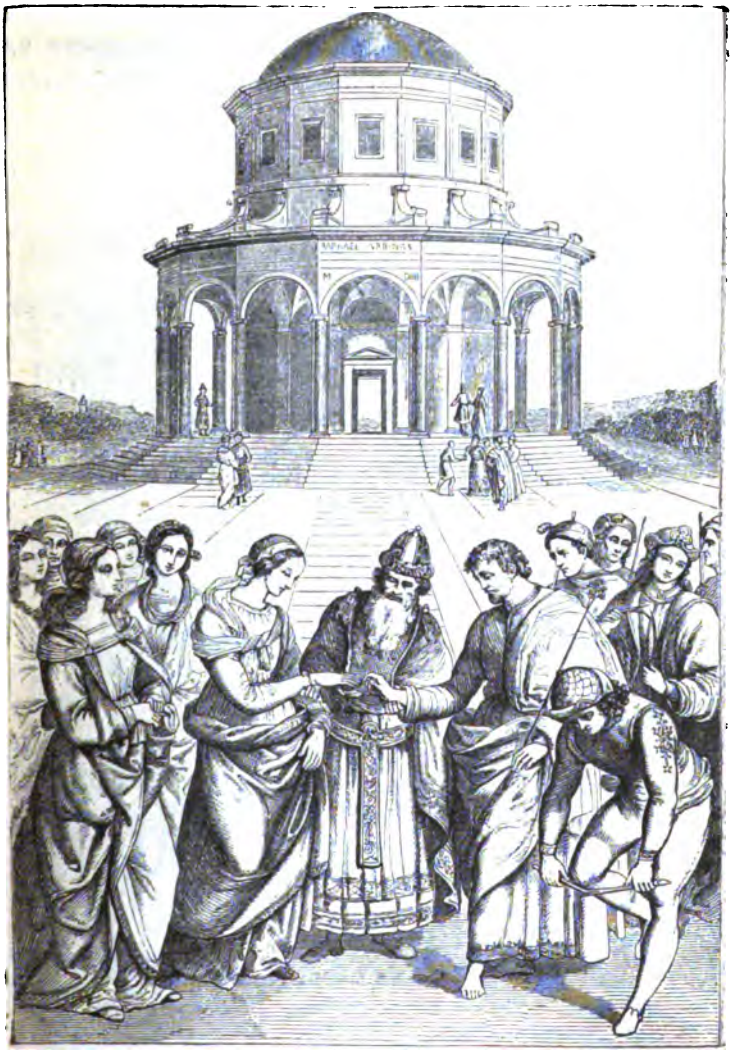
entworfene Zeichnung nur der Künſtler machen, der dieſelbe auch allen Anſprüchen genügend ausführen kann. Heute giebt es Maler, die ſich für Künſtler halten, und die ſich immer und immer begnügen, nur Skizzen zu zeichnen, dieſe auf den Markt bringen, aber nie die Ausdauer, vielleicht auch nicht die Fähigkeit haben, ein fertiges Bild auszuführen. Dem tüchtigen Künſtler ſind die Skizzen jedoch wie geſagt nur Brouillons, notwendige Vorbereitungen zur ernſten Arbeit. Er ſorgt dafür, daß die Hauptperſonen, in welchen ſich das ganze Intereſſe des Gemäldes konzentrieren ſoll, an einer ſchicklichen Stelle, wo das Auge des Beſchauers ſie leicht ſucht und findet, alſo etwa in der Mitte des Bildes oder ſonſt an einem ſofort bemerklichen Punkte, ihren Platz erhalten. Braucht er mehrere Geſtalten zu ſeiner Darſtellung, ſo ſucht er dieſelben ſo zu Gruppen zuſammenzuſtellen, daß der Umriß dieſer Gruppe dem Auge wohlgefällig und anſprechend ſich bildet, daß nicht hervorragende Partien den Fluß des Kontours ſtören. Als Beiſpiel, wie ſchön eine feſtgeſchloſſene Gruppenbildung im Gemälde wirkt, ſtelle ich Peruginos Sposalizio (jetzt in Caen) (Fig. 17) dem von Raffael (in der Brera) (Fig. 18) gegenüber; mit denſelben Figuren, die der alte Meiſter locker nebeneinander geordnet, hat der Schüler die ſchönſte Gruppe zu bilden verſtanden. Gruppen werden durch verhältnismäßig wenige Geſtalten gebildet; ſind daher große Volksmaſſen darzuſtellen, ſo wird der Künſtler darauf achten, daß dieſelben eine ſchöne Umrißlinie bilden, im einzelnen jedoch wieder in Gruppen gegliedert ſind, welche dem Ganzen zwar ſich unterordnen, aber dasſelbe doch beleben. Dafür wird Sorge getragen, daß in der Kompoſition ein gewiſſes Gleichgewicht vorhanden iſt, daß alſo nicht auf einer Seite große Maſſen vorherrſchen, während die andere leer iſt. Die Aufmerkſamkeit des Beſchauers iſt auf die Hauptperſon oder auf die Haupthandlung zu konzentrieren; alles, was das Auge von dieſer Hauptſache ablenkt, ſei es nun, daß auffallende Verſtöße gegen Zeichnung, Kolorit oder Kompoſition vorkommen, oder daß Nebendinge ſich zu ſehr vordrängen, iſt als Fehler zu

vermeiden. Die Haupthandlung iſt die Dominante, der ſich alles unterzuordnen hat. Vor allem haben die Maler der vollendeten

Fig. 17.

Pietro Perugino, Vermählung der h. Jungfrau.
(Nach Viardot.)

Fig. 13.



Raffael, Vermählung der h. Jungfrau (Sposalizio).
(Nach Woltmann.)

Kunſt es vermieden, durch Nebenepiſoden die Aufmerkſamkeit des Beſchauers abzulenken. Die alten Meiſter des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts haben keine Bedenken getragen, in einem

Fig. 19.

Die ſieben Freuden der Maria von H. Memling. 1.
(Nach Förſter.)

Bilde eine ganze Menge von Episoden derselben Geschichte darzustellen (vgl. Fig. 19, 20, 21, die man sich zusammengesetzt zu denken

Fig. 20.

Die sieben Freuden der Maria von Hans Memling 2.
(Nach Förster.)

hat): bei Raffael iſt alles das vermieden, ja er weiß mit den knappſten Mitteln ſeinen Stoff darzuſtellen, und das Bild, in dem

Fig. 21.

Die ſieben Freuden der Maria von Hans Memling 3.
(Nach Förſter.)

er an der Decke der Stanza della Segnatura das Urteil des Salomo schildert, ist als musterhaft in der Schlichtheit und Einfachheit der Komposition anzusehen. Eine solche Einfachheit überall zur Anwendung zu bringen, ist natürlich nicht immer möglich, allein die unbedingte Hervorhebung der wesentlichen Gestalten, auf die es bei der Komposition ankommt, wird doch jeder verständige Maler anstreben. Bei einem wahrhaft bedeutenden Gemälde wird deshalb jene Hauptsache so stark wirken, daß alle Nebensachen nur eine sekundäre Bedeutung gewinnen; sie tragen das Ihre allerdings mit bei, vollenden die Harmonie, machen sich aber dann erst störend bemerklich, wenn eine Dissonanz oder ein ungebührliches Vordrängen von ihrer Seite sich zeigt. Deshalb werden bei hervorragenden Werken selbst auffallende Schwächen leicht übersehen: die Haupthandlung fesselt den Beschauer in dem Grade, daß er für die Nebendinge kein Interesse mehr übrig hat; erst wenn er die Hauptsache hinreichend betrachtet, erst dann ist er geneigt, den Nebensachen auch Beachtung zu schenken. Gewiß ist es ein hohes Verdienst des Künstlers, wenn auch das minder Bedeutende tadellos schön durchgeführt ist, jedoch das Wesentliche bleibt immer, daß das Interresse nicht von der Haupthandlung abgelenkt wird. Der Künstler wird deshalb das Unbedeutende auch minder durchführen, manche Details absichtlich opfern.

Es ist natürlich, daß in einer großen Komposition oftmals Gruppen und Figuren zur Abrundung, zur Ausfüllung von Lücken u. s. w. notwendig werden, die streng genommen mit dem dargestellten Vorgang in gar keinem Zusammenhang stehen. Dem Künstler liegt es nun ob, auch diese Gestalten mit der Haupthandlung in Verbindung zu setzen. Für den Beschauer darf keine Figur überflüssig erscheinen, jede Einzelheit muß ihm als notwendig geboten erscheinen: die Komposition aber muß in sich so fest geschlossen sein, daß keine Kleinigkeit von ihr fortgenommen werden kann, ohne daß sofort eine Lücke fühlbar wird. Jedoch nicht allein für den geometrischen Aufbau der Kompo-

sition hat dies Geltung: auch geistig muß jede Gestalt zur Harmonie des Ganzen beitragen und unmittelbar oder mittelbar an der Handlung selbst beteiligt sein; selbst die Personen, welche nur als Zuschauer dem dargestellten Vorgang beiwohnen, bei demselben nicht handelnd auftreten, selbst sie nehmen in sofern teil, als der Künstler uns in ihnen zeigt, wie die vorgeführte Handlung auf sie, je nach ihrer verschiedenen Individualität, einwirkt. Sie bilden gewissermaßen den Chor, welcher in seinem Ausdruck, seinen Geberden die Wirkung der Handlung reflektiert. Und dadurch werden auch für den Künstler diese Nebenfiguren zu integrierenden Teilen des Ganzen. Jede Gestalt aber, die auf dem Gemälde Verwendung gefunden hat, muß mitwirken, und zwar so, daß das der Beschauer auch glaubt, nicht bloß gestikulieren oder Gesichter schneiden. Solche geistesleere Füllfiguren fallen selbst minder geübten Augen doch sehr leicht auf.

Während die älteren deutschen Meister ihre Figuren meist ruhig, ohne große Bewegung der Extremitäten darstellen, haben die Italiener, die Weise ihres Volkes künstlerisch benutzend, von der lebhaften Gestikulation ausgiebigen Gebrauch gemacht, dadurch den Vorgang ihren Landsleuten noch verständlicher vorgeführt. Von den Italienern haben dann ihre Nachahmer auch die Benutzung der Gesten gelernt, aber meist nur unruhige, doch nicht lebendige Figuren geschaffen.

Ein jedes Gemälde muß leicht zu überschauen sein, d. h. es muß so komponiert sein, daß man es in seiner Totalität mit einem Blicke auffassen kann. Je größer ein Bild ist, desto größer ist auch die Distanz, aus der es betrachtet werden kann; was, von dieser Entfernung aus gesehen, nicht mehr klar und deutlich hervortritt, das ist für den Beschauer nicht vorhanden; also je größer die Dimensionen des Gemäldes sind, desto einfacher, schlichter und wirksamer werden die Einzelnheiten sich geltend zu machen haben; große Linienführung, ein energisches Kolorit wird da notwendig erscheinen. Ein kleines Bild, das aus der Nähe betrachtet wird, kann dagegen die Details mit

vollſter Zartheit wiederzugeben ſich bemühen; was für ein großes Wandgemälde geboten erſcheint, würde roh wirken, wenn man in derſelben Weiſe bei einem Kabinetſtücke verfahren wollte.

Dieſe Andeutungen mögen genügen zu zeigen, daß ein wirklich wohlgelungenes Gemälde zu ſchaffen, auch für den hochbegabten Künſtler nicht eine ſo ganz leichte Arbeit iſt. Hat derſelbe nun einen Entwurf feſtgeſtellt, ſo malt er, wenn er beabſichtigt das Bild in Farbe auszuführen, eine Farbenſkizze. Bei der Herſtellung derſelben wird die Kompoſition noch manche Änderung erfahren; es kann eine Zeichnung ſehr ſchön wirken und doch dann gemalt keineswegs den gewünſchten Effekt hervorbringen. Es iſt deshalb durch lange Erfahrung gerechtfertigt, daß, bevor der Künſtler an die Ausführung des Gemäldes geht, er in ſolcher Skizze die weſentlichen Grundzüge der koloriſtiſchen Stimmung feſtſtellt.

Nach dieſen Vorbereitungen beginnt er endlich die Arbeit. Er zeichnet nun ſeiner Skizze folgend, den Entwurf auf in der Größe, welche das Gemälde beanſprucht. Um dieſe Übertragung zu erleichtern, haben die alten Meiſter oft ihre Skizzen mit einem Netze von Quadraten überzogen; die entſprechenden Quadrate des Gemäldes wurden je nach Bedürfnis mehr oder minder groß gezeichnet und ſo die Kopie rein mechaniſch übertragen, ſo daß ſie im Notfall auch von einem Schüler ausgeführt werden konnte. Darauf gilt es nun, die Zeichnung ſorgfältig durchzuarbeiten; was in der Skizze und in der Reproduktion derſelben nur angedeutet war, wird jetzt genau hingezeichnet. Wenn ſich bei den Entwürfen der Meiſter auf ſeine Formenkentnis verließ und aus dem Gedächtnis ſeine Figuren aufzeichnete, ſo verwendet er jetzt vielfach Modelle; nicht, daß er dieſelben unbedingt ſklaviſch nachahmt, aber die Bewegung der Geſtalten wird lebendiger, wenn er dies oder jenes Motiv feſthält, die Formen des Modelles ſeinen ſonſtigen Erfahrungen entſprechend ſchöner geſtaltend. Für die Ausbildung des Schülers war das Aktmodell ſchon erforderlich, dem ſchaffenden Künſtler iſt es unentbehrlich. Nicht nur koſtet ein Modell

je nach ſeiner Brauchbarkeit viel Geld, dann aber iſt es auch ſehr ſchwer ein wirklich paſſendes ausfindig zu machen. Die der Künſtler brauchen kann, bekommt er in der Regel nicht, und die

Fig. 22.

Studie von Albrecht Dürer.
(Albertina in Wien.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

er bekommt, kann er nicht brauchen. Wenn es in Städten, wo nicht ein lebhaftes Kunſtleben herſcht und wo das Modellſtehen gewerbsmäßig betrieben wird, ſchon ſchwer genug iſt ein männ-

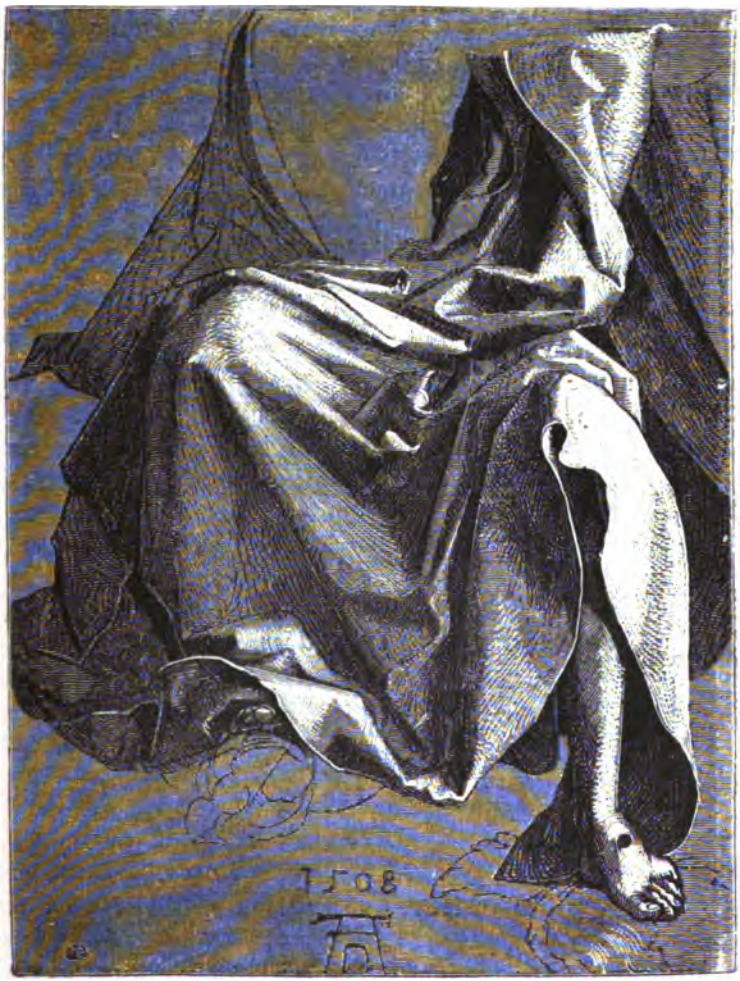
Fig. 23.

Studie von Albrecht Dürer.
(Albertina in Wien.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

liches Modell aufzutreiben, so ist dies bei weiblichen noch viel schwieriger. Man hat in neuerer Zeit vielfach schöne Gestalten in malerischen Stellungen photographiert, und diese sogenannten Akademieen sind für den Künstler nicht ohne Wert. Das Modell giebt also dem Maler nur Motive, bietet ihm Gelegenheit, seine Zeichnung hier und da zu berichtigen; ganz und gar wird, wie ich schon (Bd. I. 213) erwähnt, der Künstler nur dann von dem Modell abhängig, wenn er dem Realismus huldigt. Der Realist wird wenigstens auf Schönheit des Modells sehen: dem Naturalisten jedoch ist die Schönheit seines Vorbildes, das er sklavisch nachahmt, Nebensache. Der Idealist bildet sich aus dem, was er in seinen Studien sich angeeignet, bei dem Betrachten der griechischen und römischen Skulpturen gelernt, durch Anschauung verschiedener schöner Modelle erfahren, ein Schönheitsideal, das er in seinen Schöpfungen wiederzugeben sich bestrebt, die Vorstellung einer Schönheit, wie dieselbe in Wirklichkeit kaum je vereint in einem Menschen anzutreffen ist. So lange der Idealist seine Schönheitstypen nicht allein der Beobachtung fremder Kunstschöpfungen entnimmt, sondern durch Studien nach der Natur dieselben belebt und lebendig erhält, wird er sicher Schönes hervorzubringen vermögen; wo jedoch das Streben, für all und jeden Ausdruck eine typische Form zu finden, fortschreitet und die Rücksicht auf eine gewisse Grazie den Künstler alles, selbst das Naturstudium zu opfern veranlaßt, da werden diese idealistischen Schöpfungen endlich leer, geistlos; nur noch so von ungefähr gleichen ihre Gestalten wirklich lebendigen Menschen. Jedenfalls kann der Realist, der Naturalist besser malen, als solch ein Idealist, und so hoch die ideale Auffassung auch geschätzt werden mag, so ist doch unverkennbar, daß ihre Ausartung verderblicher für die Kunst ist, als die der beiden anderen Richtungen, welche die Verbindung mit dem Naturstudium nicht aufgegeben, vielmehr nach der Natur gründlich malen und zeichnen zu lernen ihre Anhänger bestimmt haben. Außer den Akten zeichnet und malt der Künstler sich noch erforderliche Studien, Hände, Füße, Köpfe

Fig. 24.



Gewandſtudie von Albrecht Dürer.
(Sammlung des Louvre.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

u. ſ. w. (Fig. 22, 23), deren er bei der Ausführung des Gemäldes bedarf. In dem Wunſche, ſolche Studien nicht unverwertet zu laſſen, bringen heut viele Maler dieſelben auf den Kunſtmarkt, bald unter der wahren und ſchlichten Bezeichnung, bald für das Publikum zugerichtet. Da wird aus der Nacktſtudie eines Jünglings ein h. Sebaſtian, aus der eines Mädchens eine Venus; das Portrait eines graubärtigen Greiſes wird mit einem Folianten, einem Totenkopf bereichert, und der Philoſoph, der Eremit iſt fertig. Die Studien ſollten aber von rechtswegen im Atelier bleiben, wo ſie hingehören.

Ein gewiſſenhafter Künſtler zeichnet für ein große Kompoſition die Geſtalten zuerſt unbekleidet auf. Raffael hat als Studie für die Transfiguration die ſchöne Zeichnung angefertigt, die ſich jetzt in der Albertina zu Wien befindet, auch für die Hochzeit der Roxane zwei Skizzen, eine mit unbekleideten, die andere mit bekleideten Figuren entworfen. Die erforderliche Gewandung wird ſodann angelegt, und auch hier verläßt ſich der Maler ſelten allein auf ſeine Erfahrung, ſondern macht nach dem lebenden Modell oder nach dem drapierten Gliedermann ſeine Gewandſtudien (Fig. 24). Erſt wenn die Zeichnung ſo bis ins Detail vollendet fertig iſt, erſt dann beginnt der Künſtler die Malerei.

Die Summe alles deſſen, was für ſchön gilt, bildet das Schönheitsideal. Dieſes Ideal wechſelt mit den Völkern und mit den Zeiten; das Ideal eines ſchönen Weibes denkt ſich Tizian ganz anders als Rubens, und Boucher hat wieder ſeine ganz eigene Auffaſſung. Jeder Künſtler hat ſomit ſein eigenes Schönheitsideal; er ſucht durch beſtimmte Formen das, was er für ſchön hält, wiederzugeben: dies iſt ſein Stil. Iſt dieſes Ideal im großen Ganzen von den Schülern eines Künſtlers geteilt worden, wie z. B. Rubens' Schüler auch die Schönheitsideen des Meiſters ſich aneigneten, ſo kann man von der Schule eines Meiſters ſprechen. Im weiteren Sinne faßt man unter dem Begriff Schule eine Zahl durch gleichartige Auffaſſung

gewiſſer Schönheitsbegriffe verbundener Künſtler zuſammen, und ſpricht nun von einer ſpaniſchen oder franzöſiſchen, von einer umbriſchen oder venezianiſchen Schule. Nun kann es vorkommen, daß der Maler ebenſo wie der Redner, der Schriftſteller ſich an gewiſſe Formen ſeiner Kunſt ſo gewöhnt, daß er, ohne es zu beabſichtigen, ſie immer wieder zur Anwendung bringt; ſo braucht der Maler mit Vorliebe beſtimmte Stellungen, Geſten, Geſichtsformen, Farbenzuſammenſtellungen: das iſt ſeine *Manier*. Wird dieſe Manier von anderen nachgeahmt, ſo erſcheint dieſe Nachbildung *manieriert*, und die Künſtler, welche in der Wiedergabe der Manier eines großen Meiſters ihre Aufgabe ſehen, nennen wir *Manieriſten*.

Stilvoll iſt eine Kompoſition, wenn das Wichtige, allgemein Giltige hervorgehoben, von den Zufälligkeiten, die etwa das Modell bietet, abgeſehen iſt; ſie wird ſchlicht, klar und einfach erſcheinen, während die ungebührliche Beachtung aller jener Zufälligkeiten die Kompoſition unruhig, *ſtillos* wirken laſſen.

Bei Schilderung eines Gemäldes ſprechen wir von drei Gründen (trois plans), dem *Vorder-*, *Mittel-* und *Hintergrunde*. Der Vordergrund (premier plan) hört da auf, wo die Sichtbarkeit der kleinen Details ein Ende hat, der Mittelgrund, wo die Wirkungen der Luftperſpektive ſich geltend machen.

Über die Technik der Malerei werde ich in den folgenden Abſchnitten handeln.

C. Die Hiſtorienmalerei.

Das war noch eine ſchöne Zeit, als der Maler ſich allein bemühte, mit ſeiner Kunſt ſeinem Gotte zu dienen. Der Verherrlichung Gottes und ſeiner Heiligen iſt all' ſeine Arbeit gewidmet, und was er ſchafft, das wird nicht mit kritiſchem Blicke betrachtet, ſondern mit Ehrfurcht angeſchaut; die Verehrung, die die Menge für die dargeſtellten Perſonen hat, überträgt ſich auch auf die Darſtellung derſelben. So unbeholfen dieſelbe anfangs auch iſt, ſie genügt, denn das, was der Künſtler zu ſagen hat,

das ist ja allen wohlbekannt, lebt in ihren Herzen, ist ihnen heilig und teuer. Vieles braucht der Maler nur anzudeuten: die Beschauer wissen sich wohl, was noch fehlt, zu ergänzen, empfangen also nicht fertige Kunstwerke, sondern haben dieselben selbst mit eigener Phantasie sich weiter auszuführen. Immer lebensvoller gestalten sich indessen die Gemälde; die einfarbigen, goldigen Hintergründe werden durch Landschaftsbilder ersetzt, und diese Landschaften sucht der Maler so zu gestalten, daß sie mit der dargestellten Haupthandlung in Harmonie stehen, dieselbe wirkungsvoll ergänzen. Während noch Masaccio sich begnügt, mit wenigen Strichen anzudeuten, in welcher Landschaft er die Taufe der Bekehrten durch Petrus, die Geschichte vom Zinsstater vor sich gehen läßt, hat Jan van Eyck schon in der Anbetung des Lammes seine in Portugal gemachten Studien verwendet und eine Scenerie, mit Palmen und Bäumen des Südens staffiert, geschaffen; Tizian hat mit Meisterschaft die romantische Physiognomie seines Heimatlandes mit den schroffen Dolomitklippen geschildert. Frühzeitig wird dann dem Maler die Verpflichtung auferlegt, auch Portraits auf seinen Gemälden anzubringen. Auf den Epitaphiumsgemälden sehen wir rechts von dem dargestellten Heiligen den Familienvater samt seiner männlichen Nachkommenschaft, Söhnen, Schwiegersöhnen und Enkeln knieend, während links die Hausfrau mit ihren Töchtern, Schwiegertöchtern ꝛc., ebenfalls auf den Knieen liegend, den Heiligen ihre Verehrung darbringt. Aber auch auf Altargemälden kommen solche Bildnisse vor: es sind die Portraits der Leute, die den Altar gestiftet, damit für sie und die Ihrigen an ihm gebetet und die Messe gelesen werde. Dann gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts werden auch in den Nebenfiguren auf Historienbildern gern bekannte Persönlichkeiten, die dem Stifter oder dem Maler nahe standen, portraitiert, wie dies z. B. Filippino Lippi bei seinen größeren Bildern in der Brancaccikapelle, Domenico Ghirlandajo bei der Darstellung des Todes vom h. Franciskus in der Sassettikapelle (Santa Croce) gethan hat.

Je weniger Schwierigkeiten es dem Künſtler bereitet ſeine Figuren zu malen, deſto weniger nimmt er auch Rückſicht darauf, ob die Geſtalten unerläßlich notwendig ſind; in der Freude am Schaffen, am Schönen läßt er da die Phantaſie walten, und bald ſehen wir Nebenepiſoden erſcheinen, die, mit eben der Liebe wie die Hauptſache durchgeführt, doch einen rein genrehaften Charakter an ſich tragen. Der heilige Joſeph, der auf Melchior Broederlams Flucht nach Ägypten, die Feldflaſche anſetzt und nach Maria, beſorgt, daß ſie es ſehe, zurückſchielt, iſt ein echter Vorfahr der Lieblinge von Teniers, Oſtade oder Brouwer. Und iſt nicht im Campo Santo zu Piſa die Weinleſe des Benozzo Gozzoli ein reizendes Genrebild, das nur durch die Gegenwart des Erzvaters Noah zum hiſtoriſchen geſtempelt wird? gilt dasſelbe nicht von der Darſtellung der Geburt Marias, mag uns nun Ghirlandajo in S. Maria Novella die ſtilvoll eingerichtete Wochenſtube einer reichen Florentinerin oder Dürer die einer Nürnberger Bürgersfrau vorführen? Dies genrehafte Element iſt vorhanden lange, ehe die Genremalerei als ſolche ſich eine Exiſtenzberechtigung erworben hat. Die Erkenntnis, daß derartige Epiſoden den Blick von dem Weſentlichen ablenken, ließ die großen Meiſter auf ihre Darſtellung verzichten; die Freude jedoch, die man an ſolchen Bildern des täglichen Lebens hatte, ermutigte die Künſtler, nun das, was bisher als Nebenſache betrachtet worden war, zur Hauptſache zu machen, und ſo ſehen wir ſchon um den Beginn des ſechzehnten Jahrhunderts Gemälde entſtehen, die nicht mehr den Anſpruch erheben eine Darſtellung der heiligen Geſchichte zu geben, ſondern die einzig ein Stück Menſchenleben feſtzuhalten die Abſicht haben. In den Niederlanden malt Quentin Maſſys ſeine Geldwechsler, ſeine Goldwäger, wie Jan van Eyck ſchon verſucht haben ſoll, Bilder aus dem bürgerlichen Leben darzuſtellen, in Italien ſchafft Giorgione ſein Konzert und ſeine wunderbare Idylle.

Wenn aber auch Raffael dieſes genrehafte Element in ſeinen Schöpfungen nach Möglichkeit ausſchließt — den Papſt

Paolo Veronese, Magdalene salbt dem Heiland die Füße.

Julius II. auf dem Wunder zu Bolſena und auf dem Gemälde des Heliodor hat er wohl nur, dem Wunſche des Beſtellers nachgebend, gemalt — ſo haben doch beſonders die Venezianer an dieſer Art von Darſtellung noch lange ihre Freude gehabt. Baſſano, aber zumal Paolo Veroneſe haben dieſer Vorliebe entſprochen; bei Paolo Veroneſe tritt der bibliſche Vorgang oft ganz in den Hintergrund, und wir ſehen auf ſeinen Gaſtmählern wohl noch zur Not den Heiland, aber er iſt umgeben von reichgekleideten Venezianern, die mit ihren Frauen, ihren Dienern, Muſikanten, Hunden dem Feſtmahl beiwohnen, und dieſe Figuren ſind ihm die Hauptſache (vgl. Fig. 25). Bei der Findung des Moſes ſehen wir eine vornehme Patrizierin mit ihren Damen, Mohren, Zwergen an einem Fluß ſpazieren und ein Mädchen ihr das im Korbe liegende Kind darbieten. Es könnte die Scene ebenſo gut an der Brenta wie am Nil vor ſich gehen; es iſt ein ſchönes Genrebild, dem man, um es verkäuflich zu machen, einen wohlklingenden Namen beigelegt hat.

So iſt die Hiſtorienmalerei die Kunſt, in der alle die anderen ſpäter getrennten Arten der Malerei urſprünglich vereint waren; von ihr haben ſie ſich nach und nach losgelöſt nnd ſich dann ſelbſtändig weiter entwickelt, aber noch heute muß der Künſtler, der auf den Namen eines Hiſtorienmalers Anſpruch erhebt, ſich eine durchaus vielſeitige Ausbildung erwerben.

Durch die Reformation wird die Thätigkeit des Hiſtorienmalers bedeutend eingeſchränkt. In den lutheriſchen Ländern ſtand man der kirchlichen Kunſt zwar nicht gerade feindſelig, aber doch recht kühl gegenüber, und ſo hat ſich eine proteſtantiſche Kirchenmalerei eigentlich nie entwickeln können; in den Ländern des Calvinismus iſt man dagegen der Kunſt geradezu feindlich geſinnt: nicht nur werden die Bethäuſer nicht mit Kunſtwerken geſchmückt, ſondern was in den alten Kirchen, die der neuen Konfeſſion gewidmet wurden, an Denkmälern der Kunſt vorhanden war, das wird zerſtört und beſeitigt.

Auch die kirchliche Kunſt der katholiſchen Völker hat durch

die Reformation einen durchaus andern Charakter erhalten. Früher, im fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhundert war sie mild und liebenswürdig; wenn wir von den Darstellungen des jüngsten Gerichtes absehen, hat man das Grausige, Entsetzliche gern vermieden und selbst die Scenen der Passionsgeschichte, die Martyrien der Heiligen so gemalt, daß nicht die Marter, sondern das Überwinden des irdischen Schmerzes, die Zuversicht auf ein besseres Leben, sich dem Beschauer einprägte; maßvoll ist das Unerläßliche dargestellt, und die künstlerische Schönheit ist selbst bei Darstellungen gräßlicher Vorgänge, wie des bethlehemitischen Kindermordes, nie geopfert; sie verklärt und veredelt selbst solche ergreifende Scenen. Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts und in der Folgezeit haben die Künstler, dem Zuge ihrer Epoche entsprechend, gerade das Widerwärtige mit Vorliebe betont, die Martyrien mit ekelhafter Roheit der Empfindung wiedergegeben: alles um eine mächtige Wirkung auf den Beschauer hervorzubringen, ihn zu erschüttern und grausen zu machen. Aus den schönen Heiligen der früheren Zeit sind fanatisierte Gestalten geworden, wildblickend, mit langen wehenden Bärten ausgestattet; an Stelle der frommen liebenswürdigen Heiligen eines Fra Giovanni da Fiesole treten Verzückte, mit halbgebrochenen Augen zum Himmel emporschauend. In der Mehrzahl der Kirchenbilder des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist ein solches lärmendes, aber doch falsches Pathos vorhanden; selten ist eine wahre Frömmigkeit in ihnen zum Ausdruck gelangt; meist bieten sie nur ein mehr oder weniger geschickt arrangiertes Spektakelstück dar. Als aber der Kunstgeschmack wieder sich so weit geläutert, daß man die Werke der alten Meister aufs neue zu würdigen, ihre schlichte, herzliche Liebenswürdigkeit wieder zu fühlen vermochte, da glaubten viele Künstler, es sei der einzige Weg, der auch sie zur wahren, echten Kunst führe, wenn sie da wieder anknüpften, wo durch die gewaltsame Gegenreformation der Faden der rechten Kunstentwickelung zerrissen worden war. Jedoch nicht Lionardo, nicht Raffael oder Fra Bartolomeo und wie

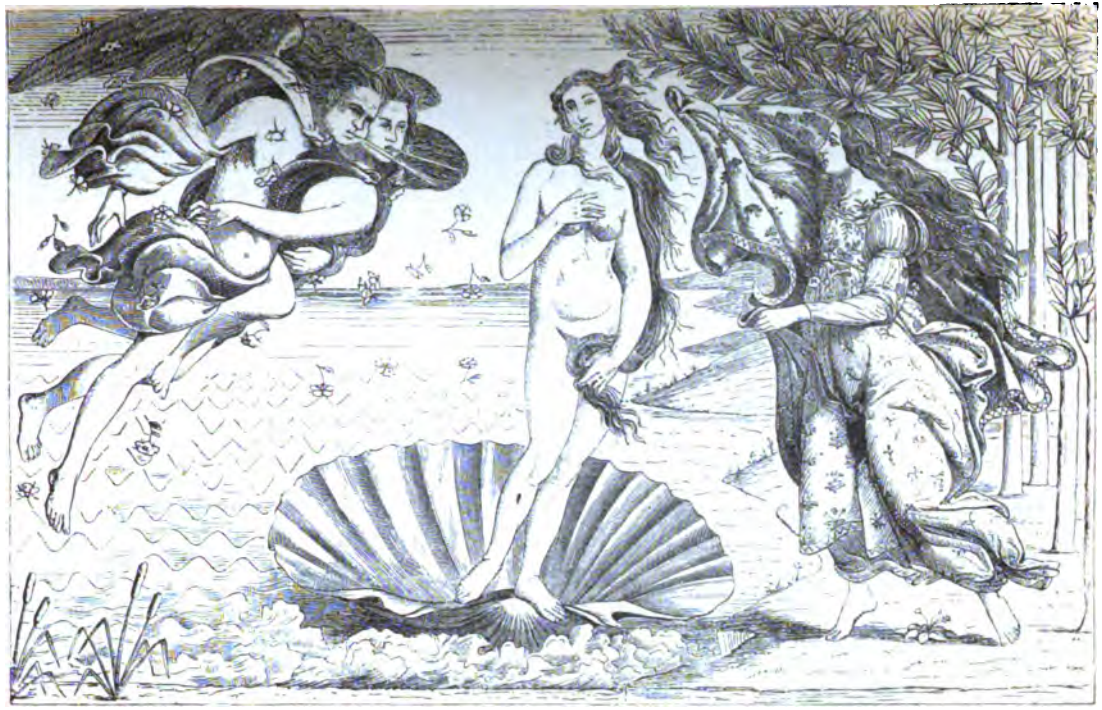
sonst die Meister jener großen Zeit heißen, sie sind die Lehrer die unsere modernen Maler sich erwählen, sondern Giotto, Fiesole, kurz die Vorgänger Raffaels, denn der hat nach der Ansicht z. B. John Ruskins schon durch Beachtung antiker Formen und Motive die Kunst auf Irrwege geführt. Während unsere deutschen Nazarener wie Overbeck, Veit, Steinel mit dem Studium der alten Italiener etwa noch das von Dürer, Schongauer ꝛc. verbinden, glauben die englischen Praeraffaeliten auf einem ähnlichen Wege ans Ziel zu gelangen. Den deutschen Malern ist dies, wie jetzt wohl klar zu übersehen, nicht geglückt, und den Engländern wird es voraussichtlich ebensowenig gelingen. Selbst der Versuch der Franzosen, die biblischen Gestalten neu zu beleben, indem man treu das Kolorit des Orients festhielt, die Erzväter als arabische Emire u. s. w. darstellte, hat nur durch seine Neuheit einen Augenblick Erfolg gehabt, ebenso wie sich die Beschauer wohl verblüffen lassen, wenn ihnen z. B. die Geschichte des Moses oder die der Esther archäologisch treu vorgeführt werden, d. h. wenn die Architektur, die Kostüme streng ägyptischen oder persischen — man begnügt sich gewöhnlich mit assyrischen — Denkmälern nachgebildet sind. Einstweilen ist die religiöse Kunst in keiner besonderen Blüte und man kann immer zufrieden sein, wenn man ein leidlich gutes Bild findet, das nicht durch forcierte Orginalität oder durch einen gesuchten Archaismus störend und unangenehm wirkt. Es giebt ja aber doch auch in Deutschland Leute in Menge, welche den wahrhaft groß gedachten Bibelbildern unseres alten Schnorr die geistreichen Flunkereien eines Doré vorziehen. Die katholische Kirche hat nicht aufgehört den Künstler zu beschäftigen, allein so viele Aufträge, wie sie ihm im Mittelalter zuwendete, kann sie ihm im sechzehnten Jahrhundert schon nicht mehr verschaffen. Dem Bedürfnis der Kirche ist durch die fruchtbare Thätigkeit der früheren Zeit meist mehr als genügt. Dagegen beginnt jetzt der reiche Mann sein Privathaus, der Fürst sein Schloß auszuschmücken; sie sind es, mit deren Wünschen der Künstler jetzt zu rechnen hat. Profangeschichte

zu malen, dazu wurde ihm wenig Gelegenheit geboten; in Florenz hat man, wie bekannt, beabsichtigt, im Sitzungssaale des Palazzo

Fig. 26.

Rubens, Erziehung der Maria von Medici.
(Nach Natt'er.)

Fig. 27.



Sandro Botticelli, Geburt der Venus
(Nach Woltmann.)

vecchio von Lionardo und von Michelangelo zwei siegreiche Schlachten der Florentiner malen zu lassen, in der Stanza del Incendio, in dem Konstantinssaal haben Raffael und seine Schüler Gegenstände aus der Profangeschichte behandelt, allein solche Aufgaben werden dem Künstler selten gestellt, und als derartige Gemälde, welche die Abenteuer und Erlebnisse irgend eines lebenden Potentaten verherrlichen sollen, beliebt werden, da hat sich auch schon die leidige Mode eingestellt, daß solche Bilder durch eine Zuthat von Allegorie und Mythologie nach der Ansicht jener Zeit veredelt, nach der unsrigen verdorben werden müssen.

Ein Meisterstück dieser Art von Historienmalerei bietet die Serie von Gemälden in denen Rubens die Lebensgeschichte der Maria von Medici schildert; ich teile hier die Abbildung (Fig. 26) eines der interessantesten Bilder mit, darstellend, wie Maria von der Minerva im Lesen unterwiesen wird, wie Mercur vom Himmel herabschwebt, ihr Beredsamkeit und Klugheit zu verleihen, wie Apollo neben der Gruppe steht, zu zeigen, daß das Fürstenkind auch Musikunterricht erhalten habe, und die drei Grazien dürfen nicht fehlen, da die kleine Maria auch zu einem graziösen Benehmen und Gebahren angehalten wurde. Apotheosen lebender Könige und Fürsten sind damals ganz an der Tagesordnung. Am erträglichsten erscheinen noch immer die Gemälde, die die Großthaten irgend eines Monarchen schildern.

Diese Art von Historienmalerei tritt aber ziemlich in den Hintergrund gegen die zahllosen Darstellungen aus dem Kreise der griechischen und römischen Mythologie. Meines Wissens hat zuerst Sandro Botticelli einen solchen Stoff in einem größeren Gemälde, der Geburt der Venus in den Uffizien zu Florenz, (Fig. 27) behandelt. Er stellt die Venus unbekleidet dar, während sie auf den Bildern des früheren Mittelalters als Vrouwe Minne immer in Frauenkleidern erscheint. Dann hat Luca Signorelli das schöne jetzt in Berlin befindliche Gemälde, Pan unter den Hirten, ausgeführt, in dem auch ein schönes unbekleidetes Weib eine Hauptrolle spielt. Zu Raffaels Zeit ist die Darstellung

von mythologiſchen Sujets ſchon ganz gewöhnlich; nicht allein für den Sieneſer Banquier Agoſtino Chigi malt er das Leben der Pſyche und den Triumph der Galathea, ſondern auch der Kardinal Dovizio da Bibiena läßt ſich mit Bildern aus dem

Fig. 28.

Guido Reni, Kleopatra.
(Geſt. von Robert Strange.)

Venusmythus sein Badekabinet im Vatikan ausschmücken. Correggio malt seine Jo, seine Leda, seine Danae. Und ganz fruchtbar ist in dieser Art von Komposition Tizian, der selbst unter dem Vorwande, Venusbilder zu malen, schöne Frauen, so wie sie der Herr geschaffen, für ihre Freunde portraitiert. Der größte Bewunderer dieser Art von Bildern war bekanntlich König Philipp II. von Spanien, der trotz seiner Frömmigkeit und Bigotterie die Schönheit eines Weibes wohl zu würdigen verstand.

Neben diesen Künstlern, welche nur der Bewunderung für die Schönheit des menschlichen Körpers Ausdruck verleihen, und die selbst ihre unbekleideten Gestalten so edel und so vornehm darzustellen vermochten, daß alle etwaigen Bedenken der Moral solchen Schöpfungen gegenüber jeder Berechtigung entbehren, fehlt es allerdings nicht an Meistern, die mit minder reinem Sinne dieser Aufgabe sich unterzogen haben. Ich erinnere nur an Giulio Romano. Indessen steht er doch ziemlich vereinzelt da. Die späteren Meister haben allerdings mit mehr Feuer diese Darstellungen behandelt — es ist interessant, Raffaels Triumph der Galathea in der Villa Farnesina mit dem Gemälde gleichen Inhalts das Agostino Caracci im Palazzo Farnese zu vergleichen — aber trotzdem doch nur in den seltensten Fällen sich in die Regionen des Lüsternen verirrt. Sie lieben weniger mehr die hohen Götter des Olymps darzustellen, sondern schildern lieber das Treiben der Diana und deren Nymphen. Bald sehen wir dieselben sich fröhlich des Bades erfreuen, bald wird der Nymphe Calisto Abenteuer da entdeckt oder Aktaeon für seine Neugierde bestraft. Oder man begnügt sich einer einzigen Schönheit Reize zu malen, da giebt der Mythus der Danae den gewünschten Vorwand; einen schönen Busen darzustellen erlaubt die Geschichte der Lukretia (vgl. Fig. 6) oder der Kleopatra (Fig 28), und will man nicht zu den heidnischen Erzählungen seine Zuflucht nehmen, so kann man dasselbe erreichen, wenn man büßende Magdalenen zu malen vorgiebt. Die Formenschönheit, die Tüchtigkeit der Malerei kann alle diese Bilder zu wahren Kunstwerken stempeln.

Über die Historienmalerei der Gegenwart habe ich schon früher (S. 49 ff.) gesprochen: ich möchte nur einen Punkt noch zur Sprache bringen. Unsere Maler geben sich die denkbar größte Mühe, durch eifrigste Studien eine historische Treue der Kostüme ꝛc. zu erreichen, die zu erstreben den älteren Meistern gar nicht in den Sinn kam. Es sei nur an die geradezu wissenschaftlich lehrreichen Gemälde von Alma Tadema erinnert. Aber kommt es denn wirklich so sehr darauf an, daß alle diese Äußerlichkeiten richtig sind, und ist ein solches Bild dazu da, daß der Beschauer sich über Kostümfragen u. s. w. unterrichtet, oder ist es die Sache des Malers, das Dramatische der dargestellten Scene, deren ethische Bedeutung eindringlich und wirksam durch seine Kunst vorzuführen? Handelt es sich darum, Illustrationen zu einem Lehrbuch der Geschichte zu schaffen, dann mag eine solche exakte Treue der Details wohlberechtigt erscheinen; ist dies jedoch nicht der Fall, so sollte sich der Künstler hüten, zu weit zu gehen, und durch jenes wissenschaftliche Element das künstlerische seiner Schöpfung nicht zu sehr zurückdrängen. Eine gewisse Genauigkeit der Äußerlichkeiten wird ja nicht zu umgehen sein: es wird keinem vernünftigen Künstler mehr einfallen dem Abraham eine Pistole in die Hand zu geben, aber ich glaube, es werden wenige Leute daran Anstoß nehmen, falls eine Schlacht bei Roßbach gut gemalt ist, daß die Soldaten beispielsweise mit Perkussionsgewehren bewaffnet sind. Von solchen Detailfragen versteht ja das große Publikum wenig genug, und wenn der Maler nur das Wissen seiner Zeit nicht zu sehr beleidigt, dann braucht er sich auf solche archäologische Studien nicht einzulassen; seine Sache ist ja nicht, die Wißbegier der Menge zu befriedigen. So sauer es sich aber die Maler oft werden lassen, diese Äußerlichkeiten zu studieren, so sehr vernachlässigen sie es, die wirkliche Physiognomie der Leute, die sie darstellen sollen, kennen zu lernen; sie staffieren moderne Modelle mit alten Kostümen aus, und dieser Widerspruch wird jedem sogleich empfindlich werden, der die Richtigkeit oder Treue der Nebendinge zu beurteilen versteht. Jedes

Jahrhundert, ja jede kürzere Zeitepoche hat eine eigentümliche Physiognomie; wer darauf geachtet hat, wird mir zugeben, daß ein burgundischer Soldat aus der Zeit Karls des Kühnen anders aussieht als ein deutscher Kriegsknecht zur Zeit Dürers, daß die Nürnberger Patrizier des sechzehnten Jahrhunderts, die Venezianerinnen, die Tizian oder Paolo Veroneſe malte, die Kavaliere und deren Damen, die Rubens oder Van Dyck portraitierten, unter einander eine gewisse Familienähnlichkeit haben. Ganz ab gesehen natürlich von der Tracht, der Frisur ꝛc. sieht ein französischer Edelmann des siebzehnten Jahrhunderts anders aus als einer aus dem achtzehnten; kurz man könnte zur Not eine historische Physiognomik zusammenstellen. Diese Verschiedenheit der Gesichtszüge müßte doch dem Maler zunächst auffallen, und sie müßte er beachten, wollte er jene peinliche Treue der Darstellung erreichen, die zu erlangen er sich so sehr bemüht.

D. Die Portraitmalerei.

Von der Historienmalerei löst sich zuerst los die Portraitmalerei. Es sind uns Portraitbilder schon aus dem Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten, und je mehr gerade der einzelne Mensch darauf Wert legte, daß sein und der Seinen Bildnis den Nachkommen erhalten bleibe, desto mehr ist eben dieser Zweig der Malerei ausgebildet worden. Alle Kulturnationen haben deshalb tüchtige Portraitmaler aufzuweisen, in Deutschland haben wir Meister wie Dürer, Holbein, Amberger und viele andere; im siebzehnten Jahrhundert ist immerhin bedeutend Joachim von Sandrart, und im vorigen sind gerade die Portraitmaler wie Graff noch die einzigen, die etwas wirklich Gelungenes hervorzubringen imstande sind. Eine stattliche Reihe bedeutender Meister dieses Faches haben die Niederländer aufzuweisen, die Fläminger den großen Rubens und seinen Schüler van Dyck, die Holländer Rembrandt, Franz Hals, van der Helst. Die Italiener haben neben Lionardo und Raffael, Tizian und Paolo Veroneſe, Tintoretto, Guido Reni, die Spanier den vorzüglichen Velasquez, die Fran-

zoſen außer Charles Lebrun Pierre Mignard, Hyacinte Rigaud, Maurice Quentin de la Tour, die Engländer, wenn wir von Holbein und Sir Peter Lely (Pieter van der

Fig. 29.

Ingres, Bertin l'aîné.
(Nach Blanc.)

Facs) abſehen, die ja Ausländer waren, wenigſtens Thomas Gainsborough und Sir Joſhua Reynolds.

Die wirklich bedeutenden Künſtler haben es verſtanden aus einem Bildniß ein wahres Kunſtwerk zu ſchaffen, das heißt: ſi wiſſen ein jedes Portrait ſo lebendig und friſch, ſo außerordent-

lich schön wiederzugeben, daß ein solches Gemälde immer Interesse erregt, gleichviel ob man die dargestellte Persönlichkeit kennt oder nicht. Dies scheint mir ein maßgebendes Kriterium für die künstlerische Vollendung eines Portraits, daß dasselbe selbst dann noch seinen Wert behält, wenn es die Züge einer uns ganz unbekannten Person wiedergiebt. Als Muster eines solchen interessanten Portraits führe ich hier (Fig. 29) das Bildnis des M. Bertin an, ein ausgezeichnetes Werk von Jean Auguste Dominique Ingres (1781—1867). Dies Kunstwerk wird seine Bedeutung behalten, wenn man vielleicht längst nicht mehr weiß, daß Herr Bertin einmal Besitzer des Journal des Debats gewesen ist.

E. Die Genremalerei.

Wenn die Historienmalerei sich heut einer weniger begünstigten Stellung erfreut, als dies früher der Fall war, so hat dafür die Genremalerei sich eine um so größere Bedeutung erworben. Sie ist es ja, die sich zur Ausschmückung der Zimmer eines wohlhabenden Privatmannes am allerersten eignet. In den großen Sälen eines Schlosses da mögen die Historiengemälde am Platze sein; was da schön wirkt, würde im engen Raume des Familienzimmers durchaus störend und unpassend erscheinen. Den Unterschied des Genrebildes vom Historiengemälde möchte man in der Art formulieren, daß der Historienmaler ein bestimmtes Ereignis, das mit bestimmt festzustellenden Persönlichkeiten zu einer gewissen Zeit sich zugetragen hat, darstellt, während der Genremaler an all' diese Voraussetzungen nicht gebunden ist. Der Historienmaler malt die Verbrennung des Huß, der Genremaler eine beliebige Hinrichtung von Ketzern, der eine eine Schlacht, die am so und so vielsten Tage des und des Jahres geschlagen wurde, der andere ein Schlachtbild aus einer gewisser Zeit, ohne die Prätension zu erheben, ein bestimmtes historisches Ereignis zu schildern. Der Portraitmaler stellt eine Persönlichkeit vielleicht auch noch von dessen Angehörigen umgeben vor, der Genremaler malt eine Bürger-, eine Bauernfamilie und es kommt nicht darauf an zu wissen, wer die Leute sind, ob sie überhaupt

Jakob Jordaens, das Bohnenfest, aest. von J. Krüger.
(Louvre.)

je gelebt haben oder nur der Phantaſie des Künſtlers ihr Daſein verdanken. So iſt Rembrandts Anatomie ein Portraitbild; wir

Fig. 31.

Murillo, Junger Bettler.
(Louvre.)

wiſſen, daß der Demonſtrierende der Dr. Tulp iſt, und vielleicht können wir auch die Namen der übrigen Geſtalten ermitteln;

wenn Jakob Jordaens uns das Bohnenfeſt malt (Fig. 30), ſo fragen wir gar nicht, wer die Dargeſtellten ſind: wir haben es eben mit einem Genrebilde zu thun.

Der Wunſch eine derartige weniger anſpruchsvolle Art von Bildern zu beſitzen, ſcheint ſchon im fünfzehnten Jahrhundert verbreitet geweſen zu ſein. Ja ſchon ein Jahrhundert früher ſehen wir auf den elfenbeinernen Minnetruhen, Spiegelkapſeln u. ſ. w. ſolche Darſtellungen vielfach benutzt. Ehe jedoch der Maler es wagt einzig und allein derartige Sujets zu behandeln, muß der Boden dazu vorbereitet ſein, und dies iſt geſchehen durch die Arbeiten der Kupferſtecher. Ehe noch Quintin Maſſys und Giorgione ihre Genrebilder malten, hat Iſrael von Meckenen, Martin Schongauer, Franz von Bocholt, der Meiſter E. S. Scenen aus dem Leben der Bürger und Bauern geſtochen, und Dürer hat, wie bekannt, eine Reihe ſolcher Darſtellungen ebenfalls durch Kupferſtich vervielfältigt. Solche Blätter fanden ſchon in einer Zeit Liebhaber, wo es ſchwer geworden wäre, für ähnliche Gemälde Beſteller oder Käufer aufzutreiben.

Die Genregemälde des ſechzehnten Jahrhunderts, die des Giorgione wie des Michelangelo da Caravaggio u. a. ſind meiſt von bedeutender Ausdehnung; die Figuren haben oft Lebensgröße. Auch die aus Rubens Schule z. B. die Arbeiten von Jordaens, die Genrebilder von Murillo (Fig. 31) und von Velasquez ſind in großem Maßſtabe ausgeführt. Ein kleineres, handliches Format derſelben haben erſt die Holländer beliebt gemacht. Sie entlehnen ihre Darſtellungen entweder dem Leben und Treiben der Bauern oder dem der höheren reicheren Bürgerfamilien; den letzteren gehören die Damen in weißen Atlaskleidern an, die Terborch, Mieris, Netſcher ſo oft und ſo reizend gemalt haben. Schön ſind die flämiſchen, die holländiſchen Bauern nicht, die David Teniers, die Adriaen Brouwer, Adriaen van Oſtade u. a. malen: es iſt ein plumper ungeſchickter Menſchenſchlag, aber doch iſt es den Künſtlern gelungen, auch dieſen Bildern einen eigentümlichen Reiz zu verleihen, indem ſie einmal mit höchſter Meiſterſchaft die Ge-

mälde ausführten, dann aber ein wenig gutmütigen Humor ihren Darstellungen beimischten. Da steht unter der Linde der Fiedler auf der Tonne, und um ihn stampfen in heller Freude die untersetzten Bauerngestalten; andere sprechen dem Biere zu oder ergehen sich in handgreiflichen Zärtlichkeiten. Oder der Bauer stopft am Feierabend sein kurzes Pfeifchen und schwelgt schon im Vorgenusse der wohlverdienten Freude (Fig. 32); die Frau bringt den schäumenden Bierkrug (Fig. 33). Ein anderes Mal steht der Bauer am Feiertag auf die Thür seines Häuschens gelehnt und betrachtet schmunzelnd das fette Schwein, das ihm noch manchen Genuß in Aussicht stellt; dann kommt das Schweinschlachten, die laute Lustbarkeit, es wird getrunken und zum Schlusse noch tüchtig gerauft (Fig 34). Mit wie wenig ist doch solch ein Mensch zufriedengestellt, wie wenig genügt ihm zu erfreuen, zu belustigen! Das scheinen alle diese Gemälde mir auszusprechen. Es sieht der Maler nicht etwa hochmütig auf den Bauern herab,

Fig. 32.

Adriaen van Ostade.
(Sammlung Perreire zu Paris.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

er macht keine Karikatur aus ihm, sondern sucht ihn liebevoll in seiner Art zu begreifen und den reichen Leuten, die diese Bilder für schweres Geld kaufen, zuzurufen: auch diese armen Teufel, die keine Gemäldesammlungen haben, sind glücklich, vielleicht zufriedener als der vornehme Mijnheer.

Dieser leise Humor macht die Bilder genießbar, die an und für sich gerade durch Erfindung wie durch Formenschönheit keineswegs ausgezeichnet sind; wo er fehlt, wo, wie dies auf

unſern Ausſtellungen uns oft begegnet, nur ein häßliches Sujet, alſo z. B. ein butterndes oder waſchendes Bauernweib dargeſtellt wird, kann man nur den Fleiß des Künſtlers bedauern.

Fig. 33.

David Teniers. Das gute Einverſtändniß.
(geſt. v. J. Beauvarlet.)

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

der einem ſo undankbaren Gegenſtande gewidmet worden iſt. Weniger geiſtvoll erfunden ſind die Köchinnen, Zahnärzte, Quack-

Fig. 34.

Adriaen van Oſtade. Das Meſſergefecht.
(geſt. v. J. Suydershoef.)

ſalber (Fig. 35) ꝛc., die beiſpielsweiſe Gerhard Douw mit ſolcher Meerſchaft zu malen pflegt. Die unglaublich feine malerei-

riſche Durchbildung muß für die dürftige Erfindung entſchädigen, und dasſelbe gilt von den Gemälden eines Mieris, eines Netſcher

Fig. 35.

Gérard Douw, Die Waſſerſüchtige.
(Louvre.)

die die Damen in weißen Atlaskleidern immer wieder und wieder darſtellen: einmal ſind dieſelben geſund, einmal krank; dann ſpielen

Fig. 36.

Gabriel Metzu, Ein Offizier bietet einer jungen Dame Erfriſchungen an.
(Geſt. von Audouin.)

ſie die Laute oder necken ſich mit einem Papagei; kurz, die Ausführung iſt es allein, auf die es ankommt; die Kompoſition ſpielt eine ganz untergeordnete Rolle.

Fig. 37.

Gerhard Terborch, Der Beſuch eines Cavaliers.
(Früher in der Sammlung des Herzogs von Morny.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

Viel geiſtreicher ſind die Gemälde des Jan Steen (1626—1679), des Gabriel Metzu (1630—1669. — Fig. 36),

oder des Gerhard Terborch (1608—1681. — Fig. 37) erfunden. Die Künſtler geben uns die Darſtellung einer Epiſode einer intereſſanten Novelle, die auszuſpinnen dem Beſchauer überlaſſen wird. Und dieſe Art der Genremalerei, die ja in unſerer Zeit von Defregger, Vautier und anderen Meiſtern mit ſolchem Erfolge gepflegt wird, verdient auch ganz beſonders hervorgehoben

Fig. 38.

Antoine Watteau, Bogenſchießen.
(Nach Viardot.)

zu werden. Hier iſt der Maler nicht mehr der geiſtloſe Kopiſt der Natur, der mit mehr oder minder Geſchicklichkeit ſein Modell reproduziert, ſondern er hat zu erfinden, zu erſinnen: er iſt mit einem Worte ein wahrer Künſtler. Sehen wir aber, wie leicht es ſich durchſchnittlich unſre Genremaler machen, wie Darſtellungen: Mutter mit Kind, Vater mit Kind, Großmutter mit Enkel,

Großvater mit Enkel und so weiter mit geringen Variationen immer und immer wiederkehren, wie die Künstler um ihren Stoff sich gar nicht viel Kopfzerbrechens machen, sondern frischweg, was sie in ihren Skizzenbüchern finden, zu Gemälden zustutzen, so kann man sich nicht wundern, daß ihre Leistungen nicht den gewünschten Beifall finden, zumal die Malerei ja auch nicht mit jener staunenswerten Sauberkeit und Akkuratesse ausgeführt ist, die ein solches niederländisches Bild trotz der Dürftigkeit der Erfindung zu einer Perle der Kunst stempelt. Als das siebzehnte Jahrhundert zu Ende ging, war auch die Blütezeit der niederländischen Genremalerei vorüber; einzelne Nachzügler wie Willem van Mieris überlebten wohl noch den Beginn des neuen Jahrhunderts: die Mehrzahl der großen Meister aber war schon gestorben.

Die französischen Genremaler schlugen einen andern Ton an. Antoine Watteau (1684—1721) malte mit Vorliebe die Fêtes galantes. Schön gekleidete Herren und Damen belustigen sich im Freien mit Ballspiel, Tanzen, Bogenschießen (Fig. 38) oder zierliche Schäfer und niedliche, mit Bändern und Schleifen geputzte Schäferinnen führen die in jener Zeit so beliebten Komödien auf. Er hat meines Wissens zuerst die seit Guarini unter der überbildeten Gesellschaft der Höfe so hoch geschätzten Idyllen, die in ihrer fingierten Unschuld einen so bedeutenden Kontrast gegen die wirklich vorhandenen Sitten bildeten, zum Gegenstande der bildenden Kunst gemacht. Nicolaus Lancret († 1743 Fig. 39) und Pater († 1736) ahmen ihn nach, stellen aber auch Scenen aus dem bürgerlichen Leben, zuweilen mit einer Beimischung von Sentimentalität, dar. Während sie mehr die schlicht bürgerliche Moral vertreten, hat François Boucher (1704—68) den Bedürfnissen der höheren Gesellschaftsklasse Rechnung getragen und in seinen Schäferbildern der frivolen Gesinnung derselben Ausdruck verliehen, graziös das Bedenklichste andeutend, aber die Klippe der gemeinen, anstößigen Unsittlichkeit mit Geschick vermeidend (Fig. 40). Lasciver sind die Bilder von P. A. Baudouin, dessen Arbeiten wie die Bouchers auch durch den

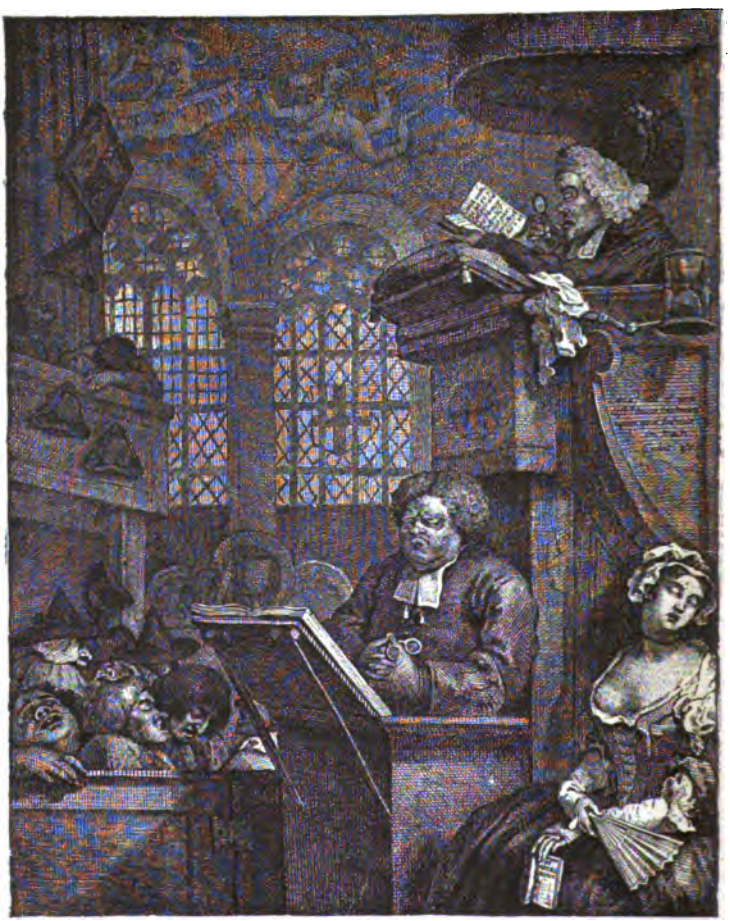
Nicolaus Lancret, die Kindheit. (Gest. von N. Larmessin.)

François Boucher. Der Fluß Scamander. (Gest. von N. de Larmessin.)

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

Kupferſtich vervielfältigt worden ſind und in gewiſſen Kreiſen vielen Anklang gefunden haben. Eine Reaktion gegen dieſe Vorliebe für ſchlüpfrige Sujets bilden die Werke des ehedem ſo ge-

Fig. 41.



William Hogarth, die ſchlafende Gemeinde.

ring geschätzten, jetzt vielleicht über Gebühr gesuchten Jean Baptiste Greuze (1727—1805).

William Hogarth (1698—1764) ist in seinen Schöpfungen bei weitem bedeutender als Sittenschilderer wie als Maler, den übrigen hervorragenderen Genremalern als Künstler keineswegs gleichzustellen (Fig. 41).

Eine Bereicherung ihres Stoffgebietes erhielt die Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert. Durch die erleichterten Verkehrsmittel wurden Reisen nach dem Orient, die in früheren Jahrhunderten nur mit Aufwand bedeutender Geldmittel unternommen werden konnten, auch dem minder bemittelten Künstler ermöglicht; er fand da ein fremdartiges, aber um so mehr anziehendes Volksleben, dessen Farbenpracht mit dem bescheidenen Kolorit des europäischen civilisierten Treibens ganz reizend kontrastierte. Wer nicht in Algier, Ägypten, in Kleinasien, Griechenland oder Konstantinopel seine Studien machen konnte, fand ähnliche schöne Modelle und farbenreiche Kostüme in Italien. Seit Jahrhunderten hatten die Maler diese malerischen Gestalten gesehen, und seit Salvator Rosa war es keinem eingefallen, die Räuber zu malen, seit Nikolaus Berghem keinem in den Sinn gekommen, daß ein italienischer Hirt oder ein Bauernmädchen ein dankbares Sujet für einen Künstler bieten könne. Leopold Robert (1794—1835) scheint der erste gewesen zu sein, der dies erkannte; nach seinem Vorgange malten dann lange Zeit die Genremaler, die zu ihrer Ausbildung Italien besuchten, nichts als Pifferari, Mädchen von Albano, Ariccia, Nettuno u. s. w. Diese Vorliebe für Darstellung italienischer Genrescenen scheint jetzt auch bereits vorübergegangen zu sein, ebenso wie die ethnographische Genremalerei, bei der das künstlerische und das wissenschaftliche Interesse in gleicher Weise beteiligt war, nicht mehr die Beachtung erhält, die ihr früher gezollt wurde. Die Künstler der Gegenwart haben wieder mit Glück die alte Tradition aufgenommen, die schon erwähnt wurde, und die in Gerhard Terborch einen der ersten und bedeutendsten Repräsentanten gefunden hat:

ſie erzählen, geben ein künſtleriſch durchgeiſtigtes Bild des modernen, uns umgebenden Lebens, und es kann nicht zweifelhaft ſein,

Fig. 42.

Philipp Wouwermann, Jagerſcene.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

daß das Publikum mehr Gefallen findet an einem mit Humor und Friſche gemalten Bilde von Defregger oder von Grützner oder Vautier, als wenn ihm italieniſche Banditen, griechiſche

Palikaren, norwegiſche Bauern oder ſonſt etwas Fremdartiges geboten werden.

Einzelne Künſtler haben ſich ſeit dem ſiebzehnten Jahrhundert darauf beſchränkt, ihre Vorwürfe einzig dem Leben und Treiben der Soldaten zu entlehnen. Urſprünglich haben dieſe Bilder wohl den Zweck, beſtimmte kriegeriſche Operationen darzuſtellen; ſo hat z. B. Albrecht Altdorfer (1488—1538) eine Schlacht Alexanders des Großen gegen Darius (Münchener Pinakothek), Georg Preu († circa 1536) die Schlacht von Zama (ebendaſelbſt) gemalt und die Krieger des Altertums in Geſtalt moderner Soldaten auftreten laſſen; Jacques Callot; (1592—1635) radierte dagegen die Belagerung von Breda (1626), von La Rochelle (1629) und der Inſel Ré mit hiſtoriſcher Treue. Nebenher aber hat es für den Künſtler auch einen gewiſſen Reiz, einzelne Epiſoden eines Feldzuges, das bunte maleriſche Leben der Soldaten im Lager wie in der Schlacht vorzuführen, ohne gerade auf die Wiedergabe eines wirklichen Vorganges Gewicht zu legen. So hat derſelbe Callot in ſeinen petites et grandes Misères de la Guerre (1632 und 1633) vortreffliche, für die Kulturgeſchichte ſeiner Zeit unſchätzbare Blätter radiert. Unter den holländiſchen Malern iſt es zumal Philipp Wouwerman (1619—1668), der in ſolchen Darſtellungen excelliert (Fig. 42). Zu gleicher Zeit verſuchten ähnliche Stoffe zu behandeln der Italiener Michelangelo Cerquozzi (delle Battaglie, 1602 bis 1660) und der Franzoſe Jacques Courtois (le Bourgignon 1621—1676). Unter den ſpäteren Schlachtenmalern ſind hervorzuheben Frans van der Meulen, (1634—1690 Fig. 43), Jan van Hugtenburg (1646—1733), Philipp Rugendas (1666—1742), Franz Caſanova († 1807), der Bruder des bekannten Abenteurers Jakob Caſanova. Unter Napoleon werden die Schlachtenmaler wieder häufiger, und wenn die Mehrzahl der von ihnen ausgeführten Gemälde auch die Prätenſion erheben, als Hiſtorienbilder betrachtet zu werden, ſo bieten ſie doch, ſchon weil die vorgeführte Handlung nur mit Hilfe eines

Fig. 43.

Van der Meulen, Schlacht.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Kataloges oder einer Inſchrift ſicher erkannt werden kann, mehr Genredarſtellungen. Der Kunſtwert ihrer Leiſtungen wird ja dadurch nicht im mindeſten beeinträchtigt. In erſter Linie iſt da zu nennen Antoine Jean Gros (1771—1835), dann unter ſeinen Nachfolgern Horace Vernet (1789—1863), ſpäter Auguſte Pils und unter den lebenden Meiſtern Alphonſe de Neuville (geb. 1836) und Edouard Detaille (geb. 1849).

In Deutſchland iſt das militäriſche Genrebild durch Adolf Menzel (geb. 1815), Wilhelm Camphauſen (geb. 1818), Georg Bleibtreu (geb. 1828), Emil Hünten (geb. 1827), Franz Adam (geb. 1815) vertreten.

Eine gleiche Abwechslung in den Motiven bietet die Darſtellung von Jagdſcenen. Schon Lukas Kranach hatte ſolche Bilder gemalt, aber erſt im ſiebzehnten Jahrhundert wurden dieſe Gemälde mit wirklich künſtleriſcher Vollkommenheit ausgeführt. Vortreffliche Vorbilder lieferte Rubens in ſeinen Löwenjagden u. ſ. w., und Frans Snyders (1579—1657) bildete gerade dieſen Kunſtzweig weiten aus.

Mit den Jagdbildern nahe verwandt iſt nun die

F. Tiermalerei.

Die Tiere, deren Darſtellung auf den Jagdgemälden zwar auch eine große Rolle ſpielt, aber doch mit der der beteiligten Jäger noch konkurriert, ſind auf dieſen Bildern einzig und allein Gegenſtand der ganzen künſtleriſchen Arbeit und Thätigkeit. Wieder ſind es in erſter Linie die Niederländer, die auch dieſe Kunſtgattung zuerſt mit vollendeter Meiſterſchaft betrieben haben, und zwar haben ſelbſt auf dieſem an und für ſich ſchon beſchränkten Gebiete viele Künſtler ſich noch ein kleines Feld ihrer Thätigkeit abgegrenzt. Die einen malen nur die jagdbaren Tiere, während wieder die anderen mit Vorliebe nur der Darſtellung der Haustiere ſich widmen.

Rubens hat auch auf ſeinen Hiſtorienbildern gern ſeine in Menagerieen ausgeführten Studien verwendet, Löwen, Tiger und anderes Getier angebracht. Der Meiſter der Darſtellung unſeres

heimiſchen Wildes iſt jedoch Johann Elias Riedinger (geb. zu Ulm 1698, geſt. zu Augsburg 1767).

Fig. 44.

Pieter Neefs, Totes Wild.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Die Jagdbeute, die erlegten Haſen, Rebhühner u. ſ. w. iſt von den niederländiſchen Meiſtern häufig gemalt worden (vgl.

Fig. 45.

Paul Potter, Rabierung.

Fig. 44). Jan Fyt (1609—1661) und Jan Weenix (1644 bis 1719) erwarben ſich auf dieſem kleinen Gebiete eine außerordentliche Anerkennung.

Fig. 46.

Karel Dujardin, Radierung.

Kein Künſtler hat je verſtanden, ſo wahr, ſo lebensvoll die Viehherden darzuſtellen, wie dies Paul Potter (1625—1654) gelungen iſt (Fig. 45). Ihm zur Seite ſteht Nikolaus Berg-

hem (1620—1683), der mit Vorliebe ſeine Kühe, Schafe, Ziegen mit einer italieniſchen Landſchaft in Verbindung bringt. Vorzüglich ſchön und zart ausgeführt, gewinnen die Tierſtücke von Karel Dujardin (1625—1678?) jedes Beſchauers Teilnahme (Fig. 46). Die Beſchränkung, nur eine beſtimmte Tiergattung immer und immer wieder zu malen, ſcheinen erſt in ſpäterer Zeit einzelne Künſtler ſich auferlegt haben. So hat zwar Jan le Ducq (1636—1672?) meiſterhaft Hunde dargeſtellt, aber doch nicht einzig und allein ſich auf dieſe Spezialität verlegt. Johann Heinrich Roos (1631—1685) und ſein Sohn Philipp Peter (Roſa di Tivoli 1657—1705) malten mit Vorliebe Schafe und Ziegen, ohne aber die Darſtellung anderer Gegenſtände gänzlich aufzugeben. In unſerer Zeit iſt eine ſolche einſeitige Beſchränkung, die allerdings die Möglichkeit bietet, zur höchſten Virtuoſität auf dieſem kleinen Gebiete zu gelangen viel mehr beliebt geworden. Albert Brendel (geb. 1827) iſt ſo in der Darſtellung der Schafe ein ganz ausgezeichneter Meiſter geworden.

Katzen hat, wie bekannt, mit ſeltenſter Treue und mit dem liebevollſten Eindringen in die Eigenart dieſes intereſſanten Tieres zum Gegenſtande ſeiner Aquarellgemälde der Katzenraffael Gottfried Mind (1768—1814) gemacht.

Das Geflügel zu malen iſt die Aufgabe, welche ſich Melchior de Hondecoeter (1636—1695) geſtellt hat. Pfauen, Puter, ſchöne ſtattliche Hähne und Hennen, Enten u. ſ. w. weiß er eben ſo lebensvoll als treu, bald wie ſie im Kampfe aufeinander losſtürzen, bald wie ſie in Ruhe den Glanz ihres ſchönen Gefieders präſentieren, vorzuführen.

Die Erfindung iſt ja bei den Tierſtücken nicht mit großen Schwierigkeiten verbunden: es kommt nur darauf an, daß der Künſtler ſeine Studien gut betrieben, daß er die Tiere nicht nur richtig zu zeichnen und zu malen verſteht, ſondern auch den Charakter derſelben gut erfaßt hat; jedenfalls iſt die Darſtellung eines Tieres, ſelbſt wenn dasſelbe im Affekt bewegt iſt, leichter, als einen Menſchen und deſſen Leidenſchaften recht zu malen.

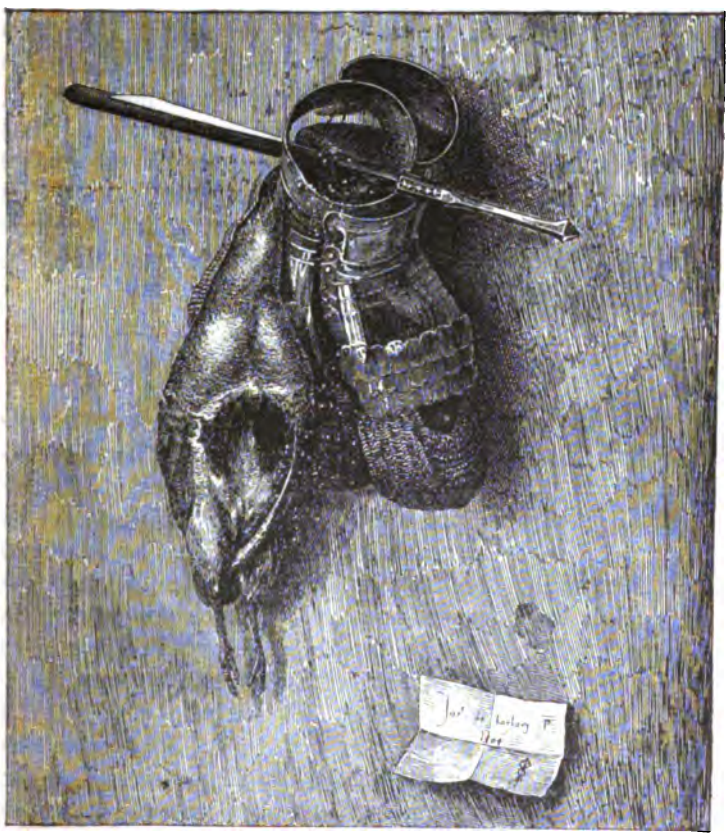
Im übrigen wird nur das Arrangement dem Künſtler einige Mühe verurſachen: damit iſt aber die geiſtige Arbeit auch beendet, und da dieſelbe verhältnismäßig ſo gering iſt, ſo kann und muß man verlangen, daß die maleriſche Ausführung eine ganz beſonders vorzügliche iſt. Ein Hiſtorienbild, das, geiſtvoll gedacht und komponiert, den Beſchauer feſſelt, kann vielleicht recht flüchtig und nachläſſig gemalt ſein: es wird dadurch an Intereſſe nicht verlieren; wenn dagegen ein ſolches Tiergemälde, das ſo wenig dem Betrachtenden an geiſtigem Gehalt zeigt, nicht gut ausgeführt iſt, dann hat es überhaupt nicht mehr den Anſpruch, als Kunſtwerk angeſehen zu werden.

G. Stilleben.

Auch dieſe Art von Kunſt hat von der Genremalerei ihren Ausgang genommen; was dort nebenſächlich erſcheint, wird hier zur Hauptſache. Das älteſte mir bekannte Stilleben rührt von Jacopo de' Barbari her, iſt 1504 datiert und befindet ſich jetzt in der Augsburger Gallerie (Fig. 47). Ich will hier ganz von der Blumenmalerei abſehen, die zwar mit der Darſtellung von Stilleben häufig verbunden iſt, aber doch ſich der Landſchaftsmalerei am ſchicklichſten wird beiordnen laſſen, und nur hervorheben, daß alſo in der Wiedergabe von toter Natur, von muſikaliſchen Inſtrumenten, von goldenen und ſilbernen Schüſſeln, die mit Früchten und Eßwaren gefüllt ſind, von Pokalen aus Metall, Glas oder Elfenbein, von koſtbar gewirkten Decken, die Aufgabe beſteht, welche die Stillebenmaler ſich geſtellt haben. Gefälliges Arrangement, eine meiſterhafte Ausführung vor allem, iſt erforderlich, ein ſolches Stilleben genießbar zu machen. Willem Kalf (1630 bis 1693) verdient in erſter Linie hier als Meiſter genannt zu werden. In neuerer Zeit erfreut ſich die Stillebenmalerei wieder einer beſonderen Pflege; viele Künſtler jedoch ſind der Anſicht, daß es im Grunde gar nicht darauf ankomme, was gemalt, ſondern wie es gemalt werde. In gewiſſer Hinſicht haben ſie ja recht: die Hauptſache bei dieſer Kunſt-Spezialität iſt jeden-

falls die ausgezeichnete Malerei, aber doch könnten oft ſolche Bilder etwas geſchmackvoller, etwas geiſtreicher, wenn man ſo

Fig. 47.



Jacopo de' Barbari, Stilleben.
(Gallerie von Augsburg.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

ſagen darf, komponiert werden. Es läßt ſich wohl denken, daß der Anblick einer reich beſetzten Tafel, auf der ſchöne Früchte,

einladende Gerichte, Austern u. s. w. in schönen Gefäßen aufgestellt sind, Wein in Flaschen und prächtigen Pokalen, perlender Champagner und alles, was der Mensch sich nur wohlmundendes und zugleich auch äußerlich schön sich präsentierendes denken kann — es läßt sich wohl denken, daß solch ein meisterhaft gemaltes Bild der Besitzer, der Kunstfreund gern und mit Behagen betrachtet. Aber wenn so manche moderne Maler sich begnügen, ein Glas Bier und einen Rettich, eine Schüssel Kartoffeln, etwas Butter und vielleicht noch einen Häring, oder ein gebrauchtes Kaffeeservice und einige Stücke Gebäck zu malen, so erscheint das Gebotene doch gar zu bescheiden und dürftig, selbst wenn es mit größter Virtuosität gemalt ist, unerträglich, wenn selbst dies nicht der Fall ist.

H. Die Landschaftsmalerei.

Eine Geschichte dieses interessanten Kunstzweiges, die zugleich auch die Bildung, Entwickelung und Wandelung des Geschmackes für landschaftliche Schönheit schildern müßte, ist schon längst ein Bedürfnis. Wir wissen, daß im Mittelalter man die Poesie des Waldes, die Schönheit einer blumigen Aue recht wohl zu schätzen wußte, aber daß man für das Malerische einer Gebirgsscenerie wenig Verständnis hat. Die vielbesprochene Besteigung des Mont Ventoux bei Avignon durch Petrarca liefert noch keinen Beweis dafür, daß der Dichter die großartige Bergnatur mit den Augen angeschaut hat, wie dies heut ein jeder Tourist etwa thun werde. Im fünfzehnten Jahrhundert begegnen wir auf den Gemälden deutscher Meister einer Vorliebe, die Hintergründe mit schroffen Felsmassen, mit steil emporsteigenden Burgbergen auszufüllen; ähnliche Felsscenerien liebt Lionardo, während, wie schon oben bemerkt wurde, Tizian gern die schroffen Bergspitzen seiner Heimat Cadore im Hintergrund seiner Gemälde darstellt, Raffael wie sein Lehrmeister Perugino die hüglichen Contouren der umbrischen Landschaft mit ihren dünn-

belaubten Bäumen zu verwenden nicht müde wird. Immer aber erscheint die Landschaft untergeordnet dem historischen Vorgange, welchen der Maler zu schildern hat; sie bietet nur den Rahmen für das Historienbild, und wenn sie auch, gut ausgeführt, mit dazu beiträgt, die Wirkung desselben zu steigern, so beansprucht sie doch nicht eine selbständige Bedeutung.

Der Übergang der Historienmalerei zur Landschaftsmalerei wird dadurch vermittelt, daß die Figuren immer kleiner werden, während der landschaftliche Hintergrund zu immer bedeutenderer Größe anwächst, so daß also die dargestellte Handlung nicht mehr ausschließlich oder hauptsächlich die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nimmt, vielmehr eher die Staffage der Landschaft bildet. Joachim Patenier (de Patinir aus Dinant, † 1524), Albrecht Altdorfer (geb. um 1480, † 1538), Augustin Hirschvogel (1503—1554), Hans Sebald Lautensack (1524—63) haben diesseits der Alpen die Landschaftsmalerei zuerst betrieben, zugleich aber ist sie in Italien durch Tizian mit größter Meisterschaft behandelt worden, wenn er auch wie seine Nachfolger, z. B. Tintoretto und Bassano, dann die Bolognesen Annibale und Agostino Caracci, sie noch zu den Hintergründen seiner historischen Darstellungen benutzt. Die Emancipation der Landschaftsmalerei wird in Italien herbeigeführt durch niederländische Meister. Da ist Matthaeus Bril (1550—84), der im Vatican die Bibliothek und die Sala ducale mit Landschaftsbildern ausmalt, und vor allem sein jüngerer, bedeutenderer Bruder Paul Bril (1556—1626) zu nennen. Mit dem letzteren zusammen arbeitet in Rom Adam Elsheimer aus Frankfurt a. M. (1578—1620) und Jan Brueghel (der Sammt-Brueghel, 1568—1625). Von ihnen erhält die Anregung einer der ersten unter den Landschaftsmalern, Nicolas Pouſſin (1594—1665), der diese Kunst wiederum seinem großen Schüler Gaspard Dughet, gen. Pouſſin (1613—1675) lehrt. Zu gleicher Zeit schafft der unvergleichliche Meister Claude Gelée (Cl. Lorrain 1600—1682. — Fig. 48). Die beiden Pouſſin und auch Claude Lorrain hatten

meiſt die Staffage ihrer Landſchaften entweder den bibliſchen Erzählungen oder der alten Mythologie entnommen, verſucht, die Landſchaft in rechte Harmonie mit der vorgeführten Handlung zu verſetzen, die Stimmung der geſchilderten Scene auch in der ganzen Haltung des dargeſtellten Stückes Naturleben wiederklingen zu laſſen; oder ſie hatten, wie z. B. Claude dies

Fig. 48.

Claude Lorrain, Landſchaft.
(Nach Viardot.)

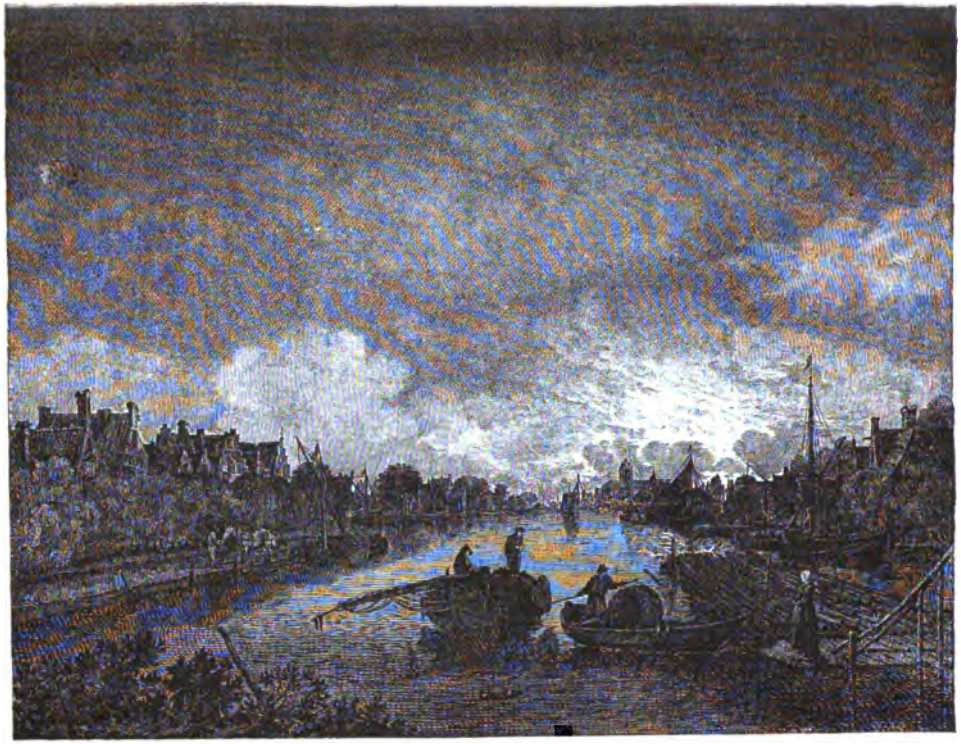
öfter thut, die Stimmung der Tageszeiten wiederzugeben ſich bemüht, dabei mehr auf den Eindruck der Landſchaft im großen Ganzen Gewicht gelegt, als daß ihnen an einer beſonders genauen Nachbildung der Einzelnheiten viel gelegen war. Abſichtlich verlieren ſie ſich nicht in der kleinlichen Wiedergabe aller Details; in der ganzen Kompoſition ihrer Landſchaft wie in deren

Ausführung gehen sie vielmehr darauf aus, durch große Linienführung, mächtige Massen die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Dieses Streben, im großen Stile die Landschaft aufzufassen, macht dieselben selbst in Nachbildungen durch den Kupferstich noch immer wirkungsvoll; so herrlich die Farbe des Claude Lorrain ist, so kann man doch durch einen guten Stich wie die von William Woollett schon recht gut sich eine Vorstellung von der Bedeutung des Meisters machen. Diese Werke einer großen Auffassungsweise bezeichnen wir gewöhnlich mit dem Namen historische (heroische) Landschaft. Unter den älteren Meistern haben sich auch Peter Paul Rubens und Salvator Rosa (1615—73) auf diesem Gebiete wohlverdienten Ruhm erworben.

Die Landschaftsmalerei ist in den Niederlanden mit besonderer Vorliebe gepflegt worden; scheint es doch, daß im Norden es viel mehr Bedürfnis ist, während der langen unfreundlichen Winterzeit ein Stück grünender Natur in das Zimmer zu retten. Jedenfalls haben die Nordländer der Landschaft stets mehr Sympathie entgegengebracht, als die Kinder des sonnigen Südens.

Einige niederländische Meister haben nun die Schönheit der italienischen Landschaft wiederzugeben sich bemüht, unter ihnen sind die hervorragendsten Kornelis Poelenburg (1586—1666), Bartholomaeus Breenbergh (circa 1620—63?), Jan Both (1610—1650?) Adam Pynacker (1621—73), Herman von Swanevelt (1620—56). Die nordische Landschaft stellen dagegen dar Albert Cuyp (1605—1691), Jan Wynants (1615 — lebt noch, 1679), Meindert Hobbema (1638—1709) denen die heimatlichen Wiesen, Felder, Wälder und Kanäle immer neue Motive zu ihren Schöpfungen bieten; der große Jacob Ruysdael (1625—1682) dagegen hat einen weiteren Gesichtskreis: er hat im Gebirge die großartige Scenerie, rauschende mächtige Wasserfälle u. s. w. kennen gelernt, während Allart von Everdingen (1621—75) seine Motive sogar in Norwegen gefunden haben soll. Herman Saftleven (1609 bis 1685) hat Landschaften vom Rhein und von der Mosel gemalt.

Fig. 49.



Aart van der Neer, Mondscheinlandschaft.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Fig. 50.

Remigius Rooms (Beemann), Radierung.

UNIVERSITY OF THE LIBRARY

Fig. 51.

Abraham Stork, Marine.
(Nach Le Brun, Galeri des peintres flamands.)

Fig. 52.

Ludolf Backhuysen, Marine.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Fig. 58.

Willem van de Velde.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Fig. 54.

Henbrik van Steenwijk, Architektur.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Die Wolkenmassen in ihrer mannigfachen Gestalt und Färbung, die Wirkungen der durchbrechenden Sonnenstrahlen, die Effekte der Wolkenschatten, das Spiel des Nebels, alle diese gerade der nordischen, speziell der niederländischen Landschaft eigentümlichen Elemente haben diese Künstler mit besonderer Meisterschaft darzustellen verstanden.

Eine Spezialität der Landschaft, die ja in unserer Zeit gleichfalls von einigen Künstlern (z. B. Douzette) allein kultiviert wird, die Mondscheinlandschaft, hat zuerst Aart van der Neer (1620—91) gepflegt (Fig. 49).

Das Element des Wassers spielt bei den holländischen Landschaftern immer eine bedeutende Rolle. Jan van Goyen (1596—1656) hatte schon die Kanäle seiner Heimat wiederholt auf seinen Bildern dargestellt; die Seeküste, das Leben des Meeres ist dann von einer ganzen Reihe von Künstlern zum Gegenstande ihrer künstlerischen Reproduktion gewählt worden. Und es konnte wohl kaum ein Sujet geben, das um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, als die holländische Flotte die Meere beherrschte, im Lande so populär war als gerade diese Marinebilder. Dazu kommt daß die Schiffe selbst dem Meere eine sehr ansprechende Staffage liefern. Die hochbordigen Kriegsschiffe mit ihren mächtig aufragenden Kastellen, mit den Masten und Raaen, mit dem zart gegen die Luft sich erhebenden Tauwerk und den Strickleitern der Wanten, mit den schimmernden Segeln und den lustig im Winde flatternden Flaggen und Wimpeln, diese alten reichgeschnitzten und buntbemalten Schiffe boten dem Maler einen bei weitem anziehenderen Anblick als unsere schweren und plumpen Dampfkolosse. Einer der ersten Meister, der gerade diese Art von Darstellungen für sich erwählte, ist Heinrich Cornelius Vroom (geb. 1566 zu Haarlem), dann Simon de Vlieger, ein Schüler des Jan van Goyen. Mit ihm gleichzeitig tritt dann Remigius Nooms (Zeeman — geb. 1612) auf (Fig. 50). Später Abraham Storck (1650—1700) (Fig. 51), Ludolf Backhuysen

(1631—1709), (Fig. 52) und der ausgezeichnete Willem van de Velde d. J. (1633—1707). (Fig. 53).

Die Architekturmalerei ist schon frühzeitig als ein selbstständiger Kunstzweig betrieben worden. Jan Vredeman de Vries (1527—1588?) hat sich zumal durch seine architektonischen phantastischen Entwürfe ausgezeichnet, ist aber auch als tüchtiger Maler bekannt geworden. Sein Schüler ist Hendrik van Steenwijk (1550—1604) (Fig. 54), aus dessen Schule wieder Pieter Neefs (1570—1661) hervorging. Beide malen hauptsächlich Interieurs gotischer Kirchen, zuweilen sind dieselben dann noch durch Fackellicht malerischer beleuchtet. Die Staffagefiguren haben sie meist von befreundeten Künstlern ausführen lassen. Unter den späteren Interieurs-Malern ist besonders Emanuel de Witte (1607—92) hervorzuheben. Jan van der Heyden (1637—1712) hat zumal äußere Ansichten von Gebäuden gemalt. Gerit Berckheyden (1635—1698) und sein älterer Zeitgenosse Jacob van der Ulft (1627—?) malten neben den Architekturen ihrer Heimat auch Baudenkmale Italiens, sowohl moderne Kirchen als Ruinen alter römischer Monumente. Von den neueren Architekturmalern sei nur Karl Gräb (geb. 1816) erwähnt.

Die Ausbildung von Spezialitäten auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist also nicht neuen Datums, vielmehr schon im siebzehnten Jahrhundert angebahnt worden. Der Aufschwung der neueren Landschaftsmalerei hat diese Sonderung vielleicht noch weiter ausgebildet. Zunächst ist es neben den heimischen Scenerien hauptsächlich Italien, dessen Landschaftsbilder den Künstlern stets neue und dankbare Motive liefern. Später erst entwickelt sich die Art von Landschaftskunst, welche die so lange gering geachteten oder vielmehr unbekannten Reize der Hochgebirgsnatur, der Schweizer- oder Alpenlandschaft, darzustellen sich als Ziel setzt. Ob die Anregung zu der Bewunderung für die malerische Schönheit der Schweiz auf Albrecht von Hallers „Alpen“ (1728) zurückzuführen ist, ob Rousseau durch die Beschreibungen in der Nouvelle Heloïse den Anstoß gab, mag

hier dahin gestellt bleiben; jedenfalls verdiente diese Frage eine genauere Untersuchung. Die ersten Abbildungen aus der Schweiz, die auf die Bezeichnung als Kunstwerke Anspruch erheben können, sind die mit Gouache- oder Wasser-Farben ausgemalten Radierungen von Johann Ludwig Aberli (1723—1786) und die seines Nachahmers Heinrich Bleuler (geb. 1787). Neben Schweizer Ansichten hat Tiroler Landschaften wohl zuerst Joseph Anton Koch (1768 bis 1839) gemalt. Dann Adrian Ludwig Richter (geb. 1803). Die Schweizer François Diday und dessen großer Schüler Alexandre Calame († 1864) haben mit dazu beigetragen, dies Genre von Malerei, das, je mehr die Schritte der Touristen sich nach der Schweiz lenkten, desto populärer wurde, noch weiter auszubilden.

Johann Christian Dahl (geb. zu Bergen 1788 † 1851) hat zuerst die Schönheit norwegischer Natur künstlerisch dargestellt; August Leu (geb. 1819) ist ihm gefolgt und versteht es zumal die eigentümlichen Reize der nordischen Fjords wiederzugeben, während Hans Gude (geb. 1825) nicht nur der Küste, sondern auch dem inneren des Landes seine Motive entlehnt.

Die Mehrzahl dieser Maler bieten Ansichten (Veduten), d. h. ihre Landschaftsgemälde sind nicht wie die des historischen Genres komponiert; der Künstler hat nicht versucht aus seiner Phantasie die einer bestimmten Gemütsstimmung entsprechende Landschaft zu erfinden, sondern er hat sich begnügt, einen schönen oder interessanten Punkt, der ihm auf seinen Wanderungen begegnet ist, zu zeichnen oder zu malen und diese Studie dann für ein Gemälde zu benutzen. Es wird bei der Ausführung des Bildes alles das Störende fernhalten, was, ohne die Ähnlichkeit zu beeinträchtigen, fortbleiben kann, und wird in den weniger charakteristischen Details zusetzen, was dazu beitragen mag, das Gemälde noch wirksamer und schöner zu gestatten; er verfährt wie ein guter Portraitmaler, der ja auch den günstigsten Ausdruck seinem Vorbilde abzulauschen sucht, der seine Virtuosität nicht wie Balthasar Denner darin sucht, jede Runzel, jede

Falte eines Geſichts ſorgfältig zu regiſtrieren, ſondern den Geſamtcharakter der Perſönlichkeit möglichſt ſchön und wirkungsvoll wiederzugeben. Und wenn dies der Landſchaftsmaler vermag, dann ſoll man ihn nicht geringer ſchätzen, weil er eine Vedute malt und keine komponierte hiſtoriſche Landſchaft ſchafft; dieſe kleinliche Schulmeiſterei iſt bei Beurteilung eines Kunſtwerkes gewiß nicht am Platze. Vorausgeſetzt, die Landſchaft iſt wirklich gut ausgeführt, dann gebührt ihr auch die Anerkennung, ob ſie erfunden oder der Natur nachgezeichnet iſt.

Schon bei Beſprechung der Genremalerei iſt darauf hingewieſen worden, wie die erleichterten Verkehrsmittel den Malern geſtatten, ihre Studienreiſen immer weiter auszudehnen und ſo Scenerien dem Publikum vorzuführen, die ſchon der Neuheit wegen, ſchon um des geographiſchen Intereſſes willen deſſen Aufmerkſamkeit feſſeln. Gerade auf dieſem Gebiete trifft das wiſſenſchaftliche und das künſtleriſche Intereſſe nahe zuſammen. Man kann aus ſolchen Bildern ſehr viel lernen, mehr als aus Reiſebeſchreibungen; ob ſie jedoch in der That Kunſtwerke genannt werden dürfen, das iſt damit noch nicht geſagt. Eine große Zahl der von Eduard Hildebrandt (1817—68) gemalten und von Steinbock meiſterhaft facſimilierten Aquarellen bietet ausgezeichnete Belehrung und ſollte in keiner Schule fehlen, da aus ihnen am beſten ſich die Schüler über ferne Länder und Städte unterrichten können, jedoch als Kunſtwerke wird man dieſe Bilder doch in den ſeltenſten Fällen anſehen können.

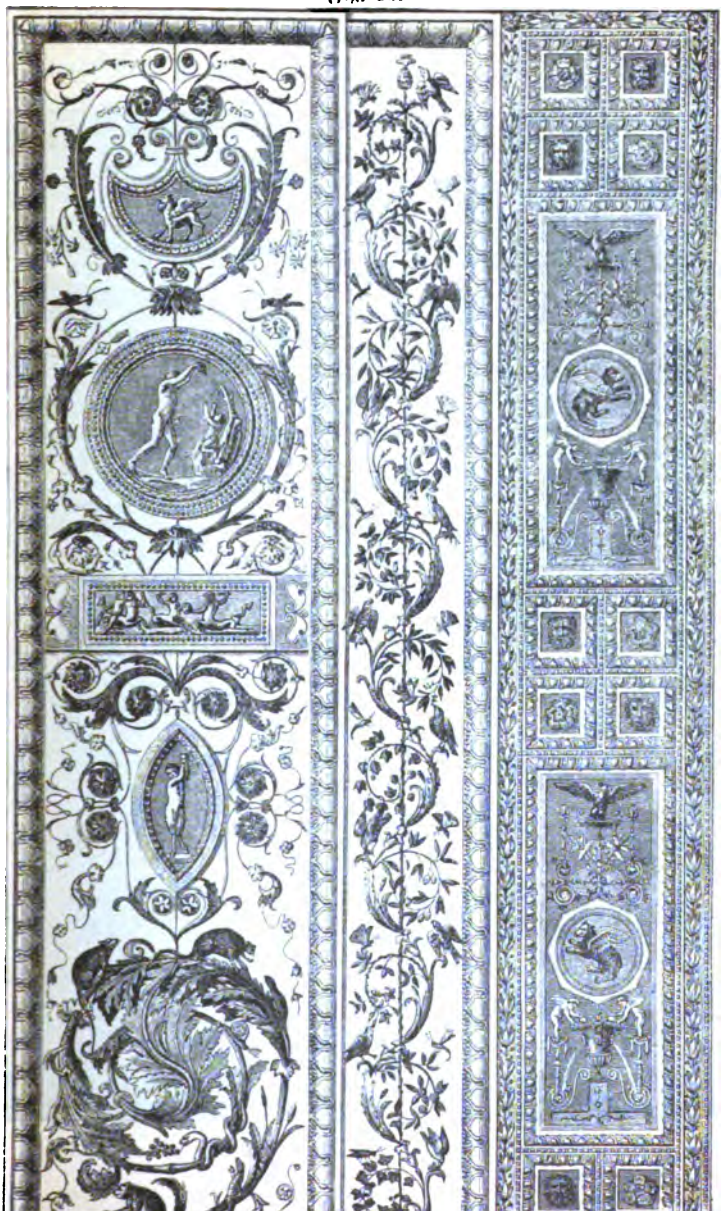
Eine ganz eigentümliche Auffaſſung der Landſchaftsmalerei hat ſich in Frankreich nach vielen Kämpfen Geltung verſchafft, der Kultus der Paysage intime. Nicht auf eine großartige Scenerie haben die Künſtler ihr Augenmerk gerichtet, ſondern auf eine recht gewiſſenhafte, fleißige und verſtändnisvolle Wiedergabe der Natur; es kommt nicht auf die Bedeutung der Motive an, wohl aber darauf, daß die eigentümliche Poeſie, mit der der Künſtler den geringfügigen von ihm zur Darſtellung gewählten Gegenſtand umgiebt, recht zur Geltung gelangt, daß die Farben

ſatt und kräftig und doch zu einer Harmonie zuſammenſtimmend erſcheinen. Der Führer dieſer Richtung war Théodore Rouſſeau (1812–67) und nach ihm Charles François Daubigny (1817—78).

J. Die Blumenmalerei.

Gewöhnlich rechnet man ſie mit zur Stillebenmalerei, und dafür laſſen ſich ja auch eine Menge gute Gründe anführen; hier indeſſen ſchien es mir angemeſſen, ſie im Zuſammenhange mit der Landſchaft aufzufaſſen, da ſie ein einzelnes Detail der Natur, das bei der Darſtellung des Landſchaftsmalers nicht zur rechten Wirkung gelangt, alſo eine Blume, eine Frucht, die in der Landſchaft nur angedeutet werden können, nun zum Gegenſtand einer ſorgſamen und genauen Wiedergabe erwählt. Die künſtleriſche Thätigkeit des Blumenmalers beſchränkt ſich auf das Arrangement: er muß es verſtehen ſeine Blumenſträuße ꝛc. ſo zuſammenzuſtellen, daß die Formen und Farben ein möglichſt ſchönes Ganzes ergeben. Dieſer Aufgabe zu genügen wird nicht allzuſchwer ſein; viel ſchwieriger iſt es nun, die Blumen und Früchte auch gut zu malen, ſie in ihrer Eigenart, mit all dem Farbenſchmelz, mit dem ſie die Natur geſchmückt hat, wiederzugeben. Je weniger geiſtige Bedeutung dieſem Genre von Malerei innewohnt, deſto berechtigter iſt der Anſpruch, daß eine meiſterhafte Ausführung ein ſolches Blumenſtück zum Kunſtwerk erhebe. Malt aber ein Künſtler oder eine Künſtlerin die Blätter, als wären ſie aus lackiertem Bleche, die Blüten, als ſeien ſie aus Tuch gefertigt, die Früchte, wie wenn ſie aus Wachs oder Seife beſtünden, nun dann ſollen ſie es nicht übelnehmen, wenn man ein ſolches Machwerk nicht als eine Kunſtleiſtung anerkennt. Wiederum ſind es Niederländer, welche dieſe Art von Malerei zuerſt ausbilden. Schon die am burgundiſchen Hofe thätigen Miniaturmaler hatten die Bordüren der Handſchriften mit oft trefflich gemalten, zwiſchen die ſtiliſierten Arabesken eingeſtreuten Blumen verziert; in Italien hatten die Künſtler häufig gemalte

Fig. 55.



Giovanni da Udine, Grotteſken in der Raffaeliſchen Loggia des Vatikans.

Fig. 56.

Jan David de Heem, Fruchtstück.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Blumen- und Fruchtfeſtons zur Ausſchmückung von Feſträumen angewendet. So malte Giovanni da Udine (1487—1564) für Raffael die Feſtons in der Loggia der Villa Farneſina, ſo die

Fig. 57.

Rachel Ruyſch, Blumenſtück.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Grotteſken in den Loggien des Vaticans (Fig. 55*). Als ſelbſtändige Kunſt betrieb aber die Blumenmalerei zuerſt Jan

Fig. 58.

Jan van Huyſum, Blumenſtück.
(Nach Viardot.)

*) Grotteſken genannt, weil dieſe Dekorationsweiſe den altrömiſchen Vorbildern nachgeahmt iſt, welche man in den ausgegrabenen Grabdenkmalen (Grotte) aufgefunden hatte.

Brueghel (der Sammet- oder Blumen-Breughel, 1569—1625). Als Meister ersten Ranges treten dann auf Jan Davidsz de Heem (1600—1674) (Fig. 56), Abraham Mignon aus Frankfurt a. M. (geb. 1639, gest. zu Wetzlar 1697), Willem van Aelst (1620—1679), Rachel Ruysch (1664—1750) (Fig. 57) und Jan van Huysum (1682—1749) (Fig. 58). Die Arbeiten dieser Maler sollten die bei allen Kunstausstellungen so zahlreich vertretenen Dilettantinnen genauer studieren, um zu lernen, was auf dem Felde der Blumenmalerei geleistet worden ist und auch geleistet werden muß. Von unseren lebenden Meistern nenne ich nur den vortrefflichen Johann Wilhelm Preyer (geb. 1803).

Um das Jahr 1690 ist die Epoche der bedeutenden Maler der älteren Schulen abgeschlossen. Rubens ist da schon fünfzig Jahre tot und selbst von seinen Schülern keiner mehr am Leben. Auch die letzten Vertreter der italienischen Kunst Francesco Albani, Pietro da Cortona, Sassoferrato, Salvator Rosa sind gestorben; nur Luca Giordano lebt noch bis 1705. 1690 stirbt Charles Lebrun, bald nach ihm Pierre Mignard; Nicolas Poussin und sein Neffe Gaspard Dughet, Philippe de Champaigne und der große Claude Lorrain haben schon vorher ihr Lebensende gefunden. Die bedeutendsten Meister der holländischen Schule sind tot, und ebenso ist die Blüte der spanischen Malerschule vorüber, da auch Murillo 1682 sein Leben beschlossen hat. Die überlebenden Meister sind Nachzügler, mit ihren großen Vorgängern in keiner Weise zu vergleichen.

K. Die Technik der Malerei.

Nachdem wir die Gattungen der Malerei hier kurz und flüchtig geschildert, müssen wir jetzt noch die verschiedenen Techniken in Betracht ziehen, deren sich der Maler zu bedienen pflegt.

Wir haben da zunächst zu besprechen

a. die Wandmalerei.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß der Künstler, welcher ein Gemälde an der Wand einer Kirche, eines Palastes oder sonst eines Gebäudes auszuführen hat, darauf Rücksicht nehmen muß, daß dies Bild aus einer verhältnismäßig großen Entfernung betrachtet wird. Da ein solches Werk gewöhnlich in großen Dimensionen angelegt ist, so muß schon deshalb, um dasselbe gut zu übersehen, der Beschauer weit zurücktreten; viele Gemälde aber sind auch hoch oben an den Wänden, an den Gewölben angebracht und lassen darum eine Betrachtung aus nächster Nähe nicht zu. Deshalb wird der Künstler darauf achten, daß seine Komposition recht klar und einfach sich darstellt; er wird mit möglichst wenigen Gestalten auszukommen trachten und sich hüten durch Überladung mit Einzelnheiten die Wirkung des großen Ganzen abzuschwächen. Eine sorgsame Ausführung der Details würde nicht zur Geltung gelangen und braucht deshalb dem Künstler nicht so am Herzen zu liegen, als wenn er ein Staffeleibild zu fertigen hat. Einfachheit und Schlichtheit der Komposition ist also geboten; die Größe der Auffassung muß für den Mangel eines blendenden Kolorits, einer genauen Detailschilderung Ersatz leisten. Die italienische Kunst, die aus der Wandmalerei sich herausgebildet, hat dieser Schulung die monumentale Wirkung ihrer Gemälde zu verdanken, während die ältere deutsche, die niederländische Malerei, aus der Miniatur- und Staffeleimalerei sich entwickelnd, immer einen Hang zeigt im Detail sich zu verlieren, kleinlich zu wirken.

Je nachdem nun der Künstler auf den trockenen oder auf den nassen Kalkbewurf sein Gemälde ausführt, sprechen wir von einer Malerei al secco oder al fresco. Al secco malt er mit Mineralfarben auf die sorgsam glatt geputzte Mauer. Da Pflanzenfarben sich auf dem Kalkgrunde nicht halten würden, so ist die Palette des Wandmalers schon deshalb mehr beschränkt. Die Konturen der Zeichnung werden auf die Wand entworfen oder nach einer vorliegenden Skizze übertragen und mit Farbe

nachgezogen. Dieſe gewöhnlich mit rotbrauner oder ſchwarzer Farbe fixierten Umriſſe füllten die Maler des frühen Mittelalters, nachdem der Hintergrund einfarbig angelegt war, mit den Lokaltönen aus, deuteten die Schatten an, ſetzten die Lichter auf und vollendeten das Gemälde, indem ſie die Konturen vielleicht noch einmal hervorhoben. Ein ſolches Bild wirkt flach, wie ein gewebter oder geſtickter Teppich und iſt darum zur Wanddekoration vorzüglich geeignet. Die Lokalität der Handlung u. ſ. w. iſt nur angedeutet; auch bei den Figuren wird nur das unerläßlich Notwendige gegeben: alles Fehlende zu ergänzen wird der Phantaſie des Beſchauers überlaſſen. So erfüllt dieſe Art der Wandmalerei, wie ſie bis etwa in das dreizehnte Jahrhundert geübt wurde, in der That die Aufgabe, die Papſt Gregor der Große ihr zugewieſen hatte, für die des Leſens Unkundigen eine verſtändliche Schrift zu bieten. Wie aber das Leſen ja mit einiger Mühe verbunden iſt, ſo mußten auch die Beſchauer dieſer Gemälde ſelbſt mit thätig ſein, wollten ſie eine volle Wirkung von deren Betrachtung gewinnen.

Jedoch kann in dieſer Technik auch die ſorgſamſte Ausführung eines Gemäldes leicht erzielt werden. Man darf die Arbeit nicht zu ſehr übereilen, kann fertige Partien immer aufs neue übermalen und ändern, kurz ſich, ſo lange man will, mit ſeinem Gemälde beſchäftigen. Die Farben ſehen zwar, ehe ſie eingetrocknet ſind, viel dunkler aus, und in ſofern iſt es ſchwierig, die Wirkung immer voraus zu berechnen, indeſſen hilft ſich der Maler, indem er auf einem poröſen Ziegel, der die Feuchtigkeit gut auffaugt, die Farbe probiert. Dieſe Art von Malerei würde ſich alſo für die Anwendung ſehr empfehlen, wäre ſie haltbarer. Allein die Farbe blättert leicht ab; wird die Wand feucht, ſo löſt ſie ſich auf und fließt in einander, und das iſt der Grund, der den Gebrauch der bei weitem ſchwierigeren aber dafür auch viel dauerhafteren Frescomalerei den Künſtlern lieber und angenehmer gemacht hat. In der neueren Zeit haben indeſſen die mit Caſein angeriebenen Farben ſich ſehr brauchbar erwieſen;

andere Versuche, dauerhafte wetterbeständige Farben herzustellen, scheinen gleichfalls Erfolg zu versprechen.

Auch der Frescomaler malt auf die gekalkte Wand, aber wartet nicht, bis die Putzschicht getrocknet ist, sondern führt seine Arbeit auf dem nassen oder wenigstens feuchten Kalk aus. Zuerst wird ein dicker und fester Rauhputz angeworfen, und sobald dieser trocken, eine dünnere feinere Putzschicht aufgetragen, auf die dann der aus gutem, mit feinem Sande vermischten Kalk bestehende Bewurf in einer ganz schwachen Lage angelegt wird. Diese letzte Schicht, auf die gemalt wird, der Intonaco der Italiener, wird fein geglättet und von Sandkörnern möglichst gesäubert. Der Jesuit Andrea Pozzo, der eine Anleitung zur Frescomalerei verfaßt hat, ratet nur, in gut ventilierten Räumen solche Arbeiten auszuführen, da die Ausdünstung des nassen Kalkes der Gesundheit schädlich sei. Von dem Intonaco wird nur so viel an die Wand angetragen, als der Maler an einem Tage zu bemalen imstande ist; sobald er seine Arbeit beendet, wird der nicht bemalte Putz sorgfältig entfernt und bei Fortsetzung der Malerei immer wieder stückweise aufs neue angesetzt. Sobald der Intonaco so weit erhärtet ist, daß er nicht leicht mehr dem Drucke der Finger nachgiebt, kann die Malerei beginnen; würde der Künstler auf den nassen Kalk malen, so könnten leicht die Farben ineinander fließen. Bei der Frescomalerei kommt es darauf an, schnell ein Stück der Arbeit ganz fertig zu machen; ein langes Zögern ist gerade bei dieser Maltechnik durchaus nicht erlaubt: der Maler muß, ehe er die Arbeit beginnt, genau wissen, was er will. Und so konnte Michelangelo wohl mit Recht sagen, das Ölmalen könne ein Künstler Weibern und Kindern überlassen, die Frescomalerei sei allein für Männer eine würdige Aufgabe. In der That haben sich meines Wissens Künstlerinnen nie mit Frescomalen beschäftigt. Große Genies wie Michelangelo konnten nach kleinen Skizzen allenfalls die Zeichnung mit sicherer Hand gleich auf den Kalk entwerfen: die Mehrzahl der Maler aber hat Zeichnungen in Originalgröße auf Papier ausgeführt, die dann mechanisch

durch Bauſen auf den Intonaco übertragen wurden. Dieſe Zeichnungen werden Kartons genannt. Der Größe des auszuführenden Gemäldes entſprechend wird eine Zeichnung auf Papier angefertigt. Iſt das Gemälde ſehr umfangreich, ſo werden viele Bogen Papier zuſammengeleimt und ſo die erforderliche Bildfläche hergeſtellt. Gewöhnlich zeichnet man den Karton mit Zeichenkohle, da dieſe ſich leicht abwiſchen läßt, hinreichende Schwärze giebt und die Übergänge der Schattierung weich und ſchön zu zeichnen geſtattet. Um die Kohlenzeichnung zu fixieren wird das Papier vorher mit Leim überſtrichen; indem man nun nach Beendigung der Arbeit mit Waſſerdämpfen den Leim erweicht, hält er die Kohlenpartikelchen feſt, ſo daß die Zeichnung nicht mehr verlöſcht werden kann. Man kann auch mit Firniſſen die Rückſeite des Papiers tränken und ſo einen gleichen Erfolg erzielen. Berühmt ſind die Kartons, welche Michelangelo und Lionardo da Vinci 1504—1505 zur Ausſchmückung des Ratsſaales in Florenz entwarfen; der erſtere zeichnete bekanntlich eine Schlacht gegen die Piſaner, der andere die Schlacht bei Anghiari. Dieſe Kartons ſind in der Folgezeit wahrſcheinlich wieder zerſtückt und ſo verloren worden; Raffaels Karton zur Schule von Athen wird in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand noch heute bewahrt. — Nach dieſer Kartonzeichnung werden die Bauſen nun ſtückweis angefertigt; auf geöltes oder gefirnißtes Papier wird das Erforderliche vom Karton durchgezeichnet; die Umriſſe der Durchzeichnungen werden mit Nadeln durchſtochen, dann dieſe Nadelſtiche mit Kohlenſtaub eingepudert und darauf das Blatt auf den Putz gedrückt, ſo daß ſich die Umriſſe auf demſelben ausprägen. Oder man zieht mit einem Eiſen die Umriſſe nach, die dann als leichte Vertiefungen — oft ſelbſt auf Photographien noch wahrnehmbar — in dem Intonaco ſichtbar werden. Die Malerei wird, wie ſchon bemerkt, nur mit Mineralfarben ausgeführt. Da der feuchte Bewurf die Farbe auffaugt, ſo muß dieſelbe wiederholt aufgetragen werden; Übergänge der Schatten ſind durch Vertreiben mit dem

weichen Borſtenpinſel zu erreichen. Sobald der Maler ſeine Tagesarbeit beendet, wird der überflüſſige Putz entfernt. Die Schwierigkeit der Frescomalerei iſt eine ſehr große, einmal, weil es gilt, ſofort den richtigen Farbenton zu treffen, dann aber, weil dieſe Farben, ſo lange ſie feucht ſind, viel tiefer ausſehen, als wenn ſie aufgetrocknet ſind. Wenn nun auch eine Farbenſkizze dem Maler die Wahl und Tönung der Farbe erleichtert, ſo kann er doch erſt nach Tagen, ja bei naſſer Witterung erſt nach Wochen, die Wirkung ſeines Bildes beurteilen. Und dann noch zu beſſern, das iſt ſehr ſchwierig. Will er einzelne Partieen ändern, ſo muß das ganze Stück Putz entfernt, abgekratzt und neu aufgetragen werden, und es fragt ſich dann, ob der Maler genau den zu dem übrigen Bilde ſtimmenden Farbenton trifft. Ein Übermalen des trockenen Gemäldes iſt ſehr wohl ausführbar, allein dieſe Übermalungen blättern mit der Zeit ab und gehen zugrunde.

Wenn aber die Ausführung von Fresken ſchwierig iſt, ſo hat der Künſtler doch die Beruhigung, daß ſein Werk, vorausgeſetzt die Wand, auf der es gemalt iſt, geht nicht zugrunde, ſich lange Jahrhunderte in unveränderter Friſche erhält. Im Freien freilich, den Einflüſſen der Atmoſphäre ausgeſetzt, halten ſich wenigſtens in Deutſchland Fresken nicht. Nicht allein die Malereien am Iſarthore und an der neuen Pinakothek zu München, ſondern auch die geſchützteren Gemälde in den Arkaden des Hofgartens ſind binnen kurzer Zeit zerſtört worden. Etwas anderes iſt es, wenn Fresken in Innenräumen angebracht ſind. Während Lionardo da Vinci's Abendmahl in Sta. Maria delle Grazie zu Mailand bald nach ſeiner Vollendung, weil es in Ölfarben ausgeführt war, ganz zerſtört wurde, hat ſich das Frescobild, das Gio. Donato Montorfano 1495 an die gegenüberliegende Wand malte, trotz aller Überſchwemmungen und Unbilden, welche das Refektorium zu erdulden hatte, ganz gut erhalten. Und wenn ſelbſt die Wand zerſtört wird, ſo verſteht man jetzt doch das Gemälde zu retten, indem man es auf Lein-

wand überträgt. Man beklebt zunächst die Bildfläche desselben mit Leinwand, löst mit größter Vorsicht die Kalkschicht von der Wand los und entfernt dann den Putz mit vieler Mühe so weit, daß nur eine ganz dünne Farbschicht noch übrig bleibt. Jetzt wird auf die Rückseite des Gemäldes Leinwand fest aufgeleimt: darauf löst man die auf der Vorderseite aufgeklebte Leinwand wieder ab und so erscheint nun die dünne, das Gemälde tragende Farbschicht auf der Leinwand befestigt und kann beliebig transportiert werden. Erfunden wurde diese Manipulation von Pietro Palmaroli († 1828), nach anderen von dem Mailänder Stefano Barezzi. — Aber mühsam ist die Arbeit des Frescomalers, und so läßt es sich wohl begreifen, daß Maler, die auf eine sehr vollendete Ausführung Gewicht legten, die auf die Freiheit, jederzeit zu ändern und zu übermalen, nicht verzichten wollten, der Ölmalerei den Vorzug gaben, zumal dieselbe ja auch an Farbenglanz die immer ziemlich matte Frescomalerei weit übertraf. Deshalb hat Lionardo die Wand, auf der er sein Abendmahl malen wollte, mit Mastixfirniß getränkt und sodann mit Ölfarben sein Werk ausgeführt, und er beabsichtigte auch, die Schlacht von Anghiari in der Sala del Consiglio in gleicher Technik zu malen. Das erste Gemälde ist so gut wie ganz verdorben; das zweite Projekt ist nur begonnen aber nicht zu Ende geführt worden. Auch in der Sala di Costantino des Vatikans sollten die Gemälde mit Ölfarben, nicht al fresco gemalt werden. Man hat aber diese Technik doch später nicht mehr angewendet.

Ebenso hat man eine zumal im sechzehnten Jahrhundert sehr beliebte Art von Wandmalerei in der Folgezeit ganz vernachlässigt: die Sgraffitomalerei. Über den Bewurf der Wand wird eine Schicht dunkelbraun oder schwarz gefärbter Mörtel aufgetragen und über diesen eine dünne Lage hellgefärbten Putzes gelegt. Wenn man nun in diesen hellen Putz, so lange er weich ist, so tief einkratzt, daß man die dunklere Farbschicht bloßlegt, so tritt dieselbe sichtbar hervor. Indem man also mit löffelartigen Spachteln in die obere Schicht die Zeichnung einkratzt, erscheint

dieſelbe dunkel auf hellem Grunde. Zur Verzierung von Façaden hat man, wie es ſcheint, ſchon im fünfzehnten Jahrhundert die Sgraffitomalerei benutzt, eine Kunſt, die auch in Deutſchland bis zum dreißigjährigen Kriege vielfach geübt wurde. Eine künſtleriſche Bedeutung erhielten dieſe Sgraffiten durch Baldaſſare Peruzzi (1481—1537), Maturino und Polidoro da Caravaggio (Caldara? † 1543), welche an den Frieſen der römiſchen Paläſte und Wohnhäuſer großartige hiſtoriſche Kompoſitionen ausführten, Arbeiten, die großenteils zerſtört ſind, und die wir nur noch aus Kupferſtichreproduktionen kennen. In unſerer Zeit iſt hauptſächlich auf Gottfried Sempers Anregung die Sgraffitomalerei wieder mehr geübt worden; zunächſt wurde ſie zur Herſtellung architektoniſcher Zieraten verwendet, dann aber auch in alter Weiſe zur Darſtellung hiſtoriſcher Figurenbilder gebraucht. Einer der erſten, die ſich in dieſer Malweiſe wieder verſuchten, war der früh verſtorbene Max Lohde, der im Berliner Luiſenſtädtiſchen Gymnaſium ſchon in den ſechziger Jahren einen Fries malte. Unter den lebenden Künſtlern ſei Wilhelm Walther genannt, der 1876 an der Stallgallerie des Dresdener Schloſſes den ſchönen Fries mit den Bildern der ſächſiſchen Fürſten ausführte.

b. Die Stickerei und Weberei der Wandteppiche.

Auf ſchöne Wandteppiche, mit denen man ſchnell eine Kirche oder einen Feſtſaal ausſchmücken konnte, hat das Mittelalter ſehr viel gehalten. Sie boten den Wandgemälden gegenüber den Vorteil, daß ſie nur bei feſtlichen Gelegenheiten hervorgeholt und aufgehängt wurden, für gewöhnlich aber wohl verwahrt und vor allen ſchädlichen Einflüſſen geſichert waren. Die Kirche brauchte ſie bei Feiertagen, aber ebenſo beliebt waren ſie bei den Großen und Reichen des Landes. Sollte ein Gaſt recht geehrt werden, fand eine Feſtfeier in einem Schloſſe ſtatt, galt es den Holztribünen bei einem Turnier ein ſtattliches Ausſehen zu geben: immer benutzt man zur Ausſchmückung der

Räume wie der unſcheinbaren Brettergerüſte dieſe Umhänge; ja, wenn man einer Stadt ein recht feſtliches Gewand anlegen wollte, dann hing man ſie aus den Fenſtern der Häuſer und bedeckte mit ihnen die Wände derſelben. Sehr alte geſtickte wie gewirkte Wandteppiche ſind in dem Dome zu Halberſtadt, in der Stiftskirche zu Quedlinburg erhalten: einer beſonderen Berühmtheit jedoch erfreut ſich der ſogenannte Teppich von Bayeux, eine Leinwand-Stickerei des elften Jahrhunderts von ſiebzig Meter Länge und fünfzig Centimeter Breite, auf welcher die Eroberung Englands durch Wilhelm den Eroberer dargeſtellt iſt. Die gewirkten Wandteppiche wurden im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert meiſterhaft in Flandern gewebt, und die großen flämiſchen Maler haben das Ihrige dazu beigetragen, die Vortrefflichkeit dieſer Arbeit noch zu ſteigern. Man kann ſich von deren Schönheit eine Vorſtellung machen, wenn man im Muſeum zu Bern die wohlerhaltenen Teppiche betrachtet, die in den gegen Karl den Kühnen geführten Kriegen von den Schweizern erbeutet wurden (vgl. Fig. 59). Berühmt waren zumal die Fabrikate von Arras, und von dieſer Stadt haben die Arazzi, wie die Italiener die gewirkten Teppiche nennen, ihren Namen erhalten. Schon im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts wanderten Niederländer, Franzoſen in Italien ein und begründeten daſelbſt eigene Werkſtätten.

Allein die vorzüglichſten Arbeiten wurden trotzdem noch immer in den Niederlanden angefertigt, und deshalb trug auch Leo X. kein Bedenken, als es galt, die zehn Wandteppiche für die Sixtiniſche Kapelle ausführen zu laſſen, zu denen Raffael den Entwurf gemacht hatte, ſie einem niederländiſchen Weber, dem Pieter van Aelſt zu Brüſſel anzuvertrauen. Raffael hatte mit Beihilfe ſeiner Schüler, des Gian Francesco Penni (il fattore) und des Giovanni da Udine, die Kartons auf zuſammengeklebtes Papier mit Leimfarben gemalt und für jeden derſelben 100 Dukaten (circa 5000 Fr.) erhalten. Die Ausführung der Wirkerei dauerte etwa drei Jahre und koſtete 15 000 Golddukaten

Fig. 59.

Niederländische Tapete im k. bayrischen National-Museum zu München, 22′ breit, 14′ hoch.
(Nach Kunst-Denkmäler in Deutschland.)

(ungefähr 750 000 Fr.). Am 26. Dezember 1519 wurden sie in der Sixtinischen Kapelle, deren Decke 1512 Michelangelo vollendet hatte, unter den Wandbildern des Pietro Perugino, des Cosimo Roselli, des Sandro Botticelli u. a. aufgehängt. Die Kartons blieben in Brüssel und wurden noch ferner als Modelle verwendet; solche Wiederholungen finden sich in Berlin, Dresden, Wien (ehemals Mantua), Madrid. In Brüssel fand Rubens sieben Kartons noch auf; sie waren in Streifen zerschnitten, wurden 1630 von Karl I. von England gekauft und in Whitehall aufgestellt; 1653 erstand sie Cromwell bei der Versteigerung der Kunstsammlungen des unglücklichen Königs für 300 L. Sie kamen später in das Schloß Hamptoncourt, wurden unter Georg III. zusammengesetzt und 1866 in das Kensington-Museum gebracht. Die Originalteppiche fielen bei der Plünderung Roms 1527, in die Hände der Soldaten; an einem, der Blendung des Elymas, versuchte man das Gold auszubrennen. Durch Vermittelung des Connétable Anne de Montmorency kamen sie 1554 wieder in den Vatikan. 1798 versteigert, wurden sie pro Stück mit 1250 Piastern bezahlt und endlich 1808 unter Pius VII. wieder zurückgekauft.

Die Tüchtigkeit der niederländischen Weber wird gegen Beginn des siebzehnten Jahrhunderts geringer; in Frankreich werden Fabriken z. B. in Fontainebleau schon unter Franz I. gegründet; in Italien blühen die Manufakturen zu Ferrara und zu Florenz. Im siebzehnten Jahrhundert 1620 wird durch Jakob I. in Mortlake (Surrey) die Kunstweberei eingeführt, und diese Anstalt liefert unter Karl I. die vortrefflichen Nachbildungen von Raffaels Kartons aus der Apostelgeschichte. Selbst vom Münchener Hofe wird die Errichtung einer Teppichfabrik um den Beginn des 17. Jahrhunderts gefördert; Pieter de Witte (Candido) lieferte auch für diese Arbeiten Zeichnungen.

In Frankreich hatte Heinrich IV. auch diesen Industriezweig lebhaft unterstützt; nach seinem Tode verfiel er mit anderen Schöpfungen des großen Königs. Erst unter Ludwig XIV.

erblühte er von neuem und begann sich großartiger zu entfalten, als 1662 die Manufacture royale des meubles de la couronne gegründet und nach einem Terrain, les Gobelins, verlegt wurde. Von diesem Namen haben die in der Fabrik gefertigten Teppiche und endlich alle derartigen Kunstwebereien die Bezeichnung Gobelins erhalten. Der Name aber rührt von einer aus Reims gebürtigen Familie her, die an der Stelle große Färbereien errichtet hatte; aus ihr stammt der Marquis de Brinvilliers, der Gemahl der berüchtigten Giftmischerin. Die Direktion der Gobelins erhielt unter Colberts Oberleitung Charles Lebrun. Diese Fabrik hat die Revolution überlebt und erfreut sich noch heute des besten Gedeihens. Die anderen Anstalten Frankreichs, z. B. die Kunstweberei in Beauvais, für die selbst François Boucher zeichnete (Fig. 60), wie auch die in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts neubegründeten oder wiedererweckten Manufakturen in Berlin, Dresden, München, u. A. gehen gegen Ende des Jahrhunderts alle ein. Der Geschmack des Publikums hat sich geändert; man zieht Wandbekleidungen von gemustertem Seidendamast vor, der den Meubeln einen besseren Fond verleiht. Je mehr die großen fürstlichen Vermögen des hohen Adels durch die Verschwendung desselben, dann auch durch die Verwüstungen der Revolution hinschmelzen, desto mehr ist man geneigt, auch mit billigeren Wandtapeten fürlieb zu nehmen; endlich hat die Papiertapete als das wohlfeilste Surrogat den Sieg über jene vornehme Kunstindustrie davongetragen.

Denn teuer sind die Gobelins, das ist gar nicht in Abrede zu stellen. Eugène Müntz führt in seinem hier von mir benützten Werke „La Tapisserie“ (Paris, Quantin o. J.) aus, daß ein Quadratmeter Gobelin der Fabrik selbst auf circa 2000 Fr. Arbeitslohn zu stehen kommt. Es hängt dies mit der Schwierigkeit der Arbeit zusammen. Bekanntlich unterscheidet man die Tapeten nach ihrer Herstellung und nennt die, welche auf die senkrecht stehende Fadenkette gearbeitet sind, Haute lisse, die dagegen, deren Kette während der Herstellung horizontal liegt Basse lisse.

Fig. 60.

Tapete aus der Fabrik von Beauvais, nach einem Karton von François Boucher.
(Nach Ernest Bosc.)

Bei der Haute-lisse ist wie gesagt die Kette, aus Woll-, Seiden- oder Baumwollenfäden bestehend, senkrecht aufgespannt: Vorrichtungen gestatten dem Arbeiter bald die geraden, bald die ungeraden Fäden an sich heranzuziehen. Er bauft den Karton auf die Kette und fixiert mit Tusche oder mit schwarzer Kreide die Contouren. Für die Arbeit stehen ihm nun eine große Zahl abschattierter farbiger Wollen- und Seidenfaden zur Verfügung, die, auf Spulen aufgewickelt, zum Gebrauch bereit sind; hinter dem Künstler befindet sich der farbige Karton; um ihn zu sehen, muß er sich immer umdrehen. Er beginnt sein Werk am unteren Rande und befestigt den Faden der erforderlichen Nuance erst an einem Kettenfaden, umschlingt dann zunächst die geraden, dann die ungeraden Kettenfaden mit der farbigen Wolle, jedesmal die Schlinge mit der Spule festdrückend und größere Partieen durch Schlagen mit einem elfenbeinernen Kamme dicht zusammenpressend. Es ist also durchaus Handarbeit, mehr ein Flechten als ein Weben, und dies erklärt, daß ein fleißiger Arbeiter täglich im Durchschnitt nicht mehr als achtundzwanzig Quadrat-Centimeter, im Laufe eines Jahres (bei 300 Arbeitstagen) also 0,84 Quadratmeter herzustellen vermag. Es können allerdings an ein und demselben Gobelin mehrere zu gleicher Zeit arbeiten, allein die Kosten eines solchen Werkes werden dadurch nicht verringert, wenn auch die Dauer der Arbeit verkürzt erscheint. Schon deshalb wird ein Gobelin immer kostspielieg werden, zumal auch die Arbeiter ganz besonders geschickt sein müssen. Sie sehen nämlich ihr eigenes Werk nur von der Rückseite und müssen, um es recht zu beurteilen, immer erst aus den Webstuhle hinaustreten.

Die Basse-lisse ist nur für den Fachmann zu unterscheiden. Die Fäden der Kette liegen hier wagerecht; unter der Kette ist der Karton befestigt, so daß ihn der Arbeiter vor sich hat, wenn er ihm auch durch die erschwerte Beleuchtung nicht ganz deutlich erscheinen wird. Das Heben der geraden und ungeraden Kettenfäden wird wie beim Webstuhle durch Tritte bewirkt; dadurch kann der Künstler über seine beiden Hände verfügen. Er

iſt aber nicht im Stande, die Wirkung ſeiner Arbeit zu ermeſſen, denn auch er arbeitet an der Rückſeite, und erſt wenn das Werk beendet und der Gobelin umgekehrt iſt, kommen Fehler zum Vorſchein, die jetzt nicht mehr abzuändern ſind. In dieſer Hinſicht hat der Hauteliſſe-Arbeiter entſchiedene Vorteile, da er jederzeit Verſehen zu bemerken und zu verbeſſern in der Lage iſt. Die Herſtellung der Baſſeliſſe-Gobelins erfordert weniger lange Zeit, und deshalb ſind ſie verhältnismäßig wohlfeiler. Kenner wollen bemerken, daß ſie weniger ſtilvoll ausgeführt ſind. Sie werden heute noch in Beauvais und Aubuſſon angefertigt. Endlich ſei noch der Plüſchtapeten, die in der Savonnerie zu Paris gearbeitet werden, gedacht.

c. Die Miniaturmalerei.

Eine nicht minder bedeutende Rolle als die Wandmalerei ſpielen in der Kunſtgeſchichte die Miniaturen, alſo die Gemälde, mit denen man koſtbare Pergamenthandſchriften von alters her bis zum Ausgange des Mittelalters zu zieren gewöhnt war. Die Wandgemälde wurden leicht durch Brand oder andere Unglücksfälle zerſtört, beſchädigt und dann übertüncht, kurz ſie waren leicht dem Schickſal ausgeſetzt, zugrunde zu gehen, während die Handſchriften viel weniger Gefahr liefen, und ſo erklärt es ſich denn, daß es große Abſchnitte der Kunſtgeſchichte giebt, in denen die Entwickelung der Malerei faſt einzig durch Miniaturen zu belegen iſt. Die mittelalterlichen Handſchriftenſchreiber haben nun allerdings unter Miniatura etwas ganz anderes verſtanden, als was wir heute mit dieſem Worte bezeichnen. Minium iſt Mennig, Bleirot, wie Rubrica Cinober bedeutet. Mit beiden Farben, in der älteren mit Mennig, in der ſpäteren mit Cinober, pflegte man die Kapitelüberſchriften, die recht ins Auge fallen ſollten, zu ſchreiben, und der Mann, der dies beſorgte hieß Miniator oder Rubricator. Das Malen nannte man illuminare, den Maler illuminator oder Illuminiſt; doch ſchon im dreizehnten Jahrhundert bei Salimbene wird miniare und illuminare in

gleicher Bedeutung gebraucht. (1247: sciant scibere, miniare, quod aliqui illuminare dicunt.)

Die von dem Künſtler angewendeten Farben, die teils mineraliſche, teils vegetabiliſche ſind, werden von ihm ſelbſt bereitet, und über die Anfertigung derſelben ſind verſchiedene Traktate während des Mittelalters geſchrieben worden und zahlreiche Rezepte noch in Handſchriften vorhanden. Angerieben werden ſie mit Eiweiß oder mit Gummi arabicum; den im ſpäteren Mittelalter ſo vielfach angewendeten Goldgrund ſtellt man aus dünnen Goldblättchen her, die vermittelſt einer rotgefärbten Miſchung von Kreide, Gummi und Honig auf das Pergament aufgeklebt und dann poliert werden.

Die älteſten Miniaturen ſind die Illuſtrationen zur Ilias in der Ambroſianiſchen Bibliothek zu Mailand, die Bilder der Vatikaniſchen Virgilhandſchriften. Sehr ſchön ſind die im fünfzehnten Jahrhundert für die Herzoge von Burgund gemalten Miniaturhandſchriften, die nicht nur bildliche Darſtellungen der in den Büchern beſchriebenen Begebenheiten vorführen, ſondern deren Titelblätter auch mit reizenden Bordüren, zuſammengeſetzt aus ornamentalen Ranken, aus prächtigen Blumen und Früchten, aus Wappen und Figuren, verziert ſind; oft ſind noch humoriſtiſche mehr oder weniger derbe Bilder, die mit dem Texte gar nichts zu thun haben, eingeſtreut. Dieſe humoriſtiſchen Darſtellungen (drôleries), verwendet zur bloßen Zierat, ſind auch in den franzöſiſchen Miniaturhandſchriften (vgl. Fig. 61) ſehr beliebt und werden noch von Albrecht Dürer in den bekannten Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiſer Maximilians benutzt. Auch die Anfangsbuchſtaben der Bücherabſchnitte, die Initialen (literae initiales), werden je nach Geſchicklichkeit des Illuminiſten mehr oder minder reich mit Ornamenten, bildlichen Darſtellungen u. ſ. w. ausgeſtattet. Die ſchöne Kunſt der Handſchriftenmalerei wird durch den Buchdruck verdrängt; an ihre Stelle tritt der Holzſchnitt. Allein Bücherliebhaber laſſen ſich ſelbſt noch im ſechzehnten Jahrhundert Prachtwerke ſchreiben und von tüchtigen Künſtlern

mit Miniaturen zieren. So arbeitete Hans Mielich (1515—72) zu München für Albrecht V. von Bayern z. B. die Miniaturen zu Orlando di Laſſo's septem Psalmi poenitentiales (jetzt in

Fig. 61.

Miniatur des vierzehnten Jahrhunderts.
(Sammlung Ambroiſe Firmin Didot.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

der Münchener Hof- und Staatsbibliothek). Joris Hoefnagel aus Antwerpen (1545—1600) fertigte für Erzherzog Ferdinand von Tirol 1582–90 ein koſtbares Miſſal (jetzt in der kaiſerlichen

Bibliothek zu Wien) und ſtand ſpäter im Dienſte Kaiſer Rudolfs II.

Jemehr die Sitte, Handſchriften anfertigen und ausmalen zu laſſen, in Vergeſſenheit geriet, deſto mehr verlegten ſich einzelne Künſtler darauf in der alten Technik auf Pergament, Papier oder Elfenbeinplättchen Bildchen zu malen, deren ungemein zarte, detaillierte Ausführung bald Anerkennung fand, zumal in einer Zeit, welche weniger das Bedeutende als das Mühſame zu ſchätzen geneigt war. Dieſe, im kleinen Maßſtabe ausgeführten Bilder werden nun auch Miniaturen genannt. Ein ſehr berühmter Miniaturmaler war Van Blaerenberghe, der unter Ludwig XV. lebte und deſſen Gemälde von den Sammlern mit den höchſten Summen bezahlt werden. So wurde eine Doſe mit einem Bildchen von Blaerenberghe (1767), der Beſuch bei der Amme, neun Figuren, im Mai 1872 im Hôtel des Ventes mit 26 200 Francs erſteigert; auf derſelben Auktion erlangte eine andere Miniatur des Meiſters (1763), den Jahrmarkt von Saint-Germain darſtellend, einen Preis von 30 100 Francs.

Die Miniaturmaler bedienen ſich gewöhnlich der Deck- (Gouache-) Farben, die, undurchſichtig, über einander aufgetragen werden können und die untermalte Farbe nicht durchſcheinen laſſen. Es braucht alſo das Licht nicht ausgeſpart zu werden: auf eine dunkle Untermalung laſſen ſich die hellen Töne mit Leichtigkeit aufſetzen. Auch das Verſchmelzen der Farben iſt leicht zu bewerkſtelligen, und ſo erſcheint die ganze Technik verhältnismäßig leicht zu handhaben, jedenfalls leichter als die der Aquarellmalerei. Blumen und Früchte werden z. B. mit Gouachefarben müheloſer mit ihrem eigentümlichen Schmelze dargeſtellt werden, als dies mit Waſſerfarben zu erreichen iſt. So verdient dieſe Gattung der Malerei durchaus nicht die Mißachtung, die ihr zumal von ſeiten aquarellierender Dilettanten oft genug zuteil wird. Die Landſchaft mag der Aquarelliſt duftiger und poetiſcher darzuſtellen imſtande ſein: für Stilleben u. ſ. w. ſcheint mir die Deckfarbenmalerei immer noch den Vorzug zu verdienen.

Die Aquarell- oder Waſſerfarbenmalerei verwendet faſt ausſchließlich durchſichtige, transparente Farben, die, ſobald ſie über eine Untermalung angelegt werden, dieſelbe im Tone wohl verändern, aber ſonſt ganz und gar durchſcheinen laſſen. Was alſo licht in dem Bilde erſcheinen ſoll, muß ausgeſpart werden, und auf lichte Untermalung werden die dunkleren Schattentöne aufgeſetzt. Durch Abwaſchen können die Wirkungen immer gemildert, weicher geſtimmt werden, da die Farbe in das Papier ſelbſt eindringt; durch Waſchen würde man dagegen eine Gouachemalerei ganz zerſtören. Eine gute Aquarelle zu malen iſt ſehr ſchwer; je ſchneller der richtige Ton getroffen iſt, je weniger übermalt wird, deſto klarer und leuchtender wird die Farbe erſcheinen. Wenn nun die älteren Maler ſich auch der Waſſerfarben hin und wieder bedienten, Skizzen leicht zu kolorieren, ſo haben ſie doch nicht eigentliche Gemälde, ſondern nur getuſchte, lavierte Zeichnungen zu ſchaffen beabſichtigt: zur Kunſt iſt die Aquarellmalerei erſt von den Engländern ausgebildet worden. Als die erſten Meiſter werden genannt John Robert Cozens (1752—99) und Thomas Girtin (1773—1802). 1805 wurde die Society of painters in water colours gegründet, der 1832 die New Society of painters in water colours (ſeit 1863 the Institut of p. in w. c.) ſich anſchloß.

Der berühmteſte unter den engliſchen Aquarellmalern iſt Joſeph Mallord William Turner (1775—1851). Die Liebhaberei für dieſe Art von Malerei wurde von England aus auf den Kontinent übertragen; ſowohl in Frankreich wie in Deutſchland hat ſie zahlreiche Pfleger und Verehrer gefunden. Schon der große Architekt Schinkel war ein ſehr tüchtiger Aquarellmaler; beſondere Anerkennung aber erwarb ſich Eduard Hildebrandt (1817—68) durch ſeine farbenreichen Darſtellungen von Landſchaften; er weiß mit gleicher Virtuoſität die Scenerie des hohen Nordens wiederzugeben, wie er die glühende Hitze der Tropenlandſchaft in ſeinem Bilde ahnen zu laſſen vermag. Unter den noch lebenden Meiſtern der Aquarellmalerei ſei noch

des Architekturmalers Karl Graeb und des Genremalers Ludwig Paſſini (geb. 1832) gedacht.

Für den Dilettanten iſt die Aquarell- wie die Gouachemalerei die bequemſte Technik, jedenfalls viel bequemer, als wenn er mit Ölfarben zu arbeiten unternimmt, und dies erklärt denn auch die Gunſt, in der ſie bei allen denen ſteht, die ihre Mußeſtunden mit der Ausübung der Malerei ſich verſchönern. Jedenfalls müßte dieſe Neigung zur Malerei möglichſt befördert werden, einmal da auch der Dilettant das und jenes doch bei der Ausübung ſeiner Kunſt lernt, dann aber da es jedenfalls der unſchuldigſte, weil ſtillſte Dilettantismus iſt, keinen Nebenmenſchen ſtört und beläſtigt.

d. Die Paſtellmalerei.

Die Kunſt, mit Paſtellfarben Gemälde auszuführen, iſt der Staffeleimalerei am füglichſten zuzuzählen. Die Farben werden aus einem Teig (pasta, pâte) von Gips oder Bleiweiß, Honigwaſſer und der Farbſubſtanz in Form von Stiften hergeſtellt. Man zeichnet mit dieſen Farbſtiften auf Pergament oder Papier und kann die ſtaubartig ſich ablagernde Farbe mit dem Wiſcher (Eſtompe) vertreiben und ſo die duftigſten und zarteſten Übergänge erreichen. So ſchön jedoch dieſe Paſtellbilder ausſehen, ſobald ſie friſch aus dem Atelier des Malers kommen, ſo leicht ſind ſie dem Verderben ausgeſetzt. Sie müſſen auf das ſorgfältigſte behütet werden, da die Farbe ſich bei der leiſeſten Berührung verwiſcht oder abſtäubt. Ein Mittel, die Paſtellfarben zu fixieren, ſie mit dem Papier feſt zu verbinden, doch ſo, daß die Schönheit der Farbenwirkung nicht beeinträchtigt wird, iſt trotz aller Verſuche bis jetzt nicht gefunden worden. Nach Fiorillos Angabe ſoll der franzöſiſche Maler Joſeph Vivien, ein Schüler Lebruns (1657—1735), ſchon als Paſtellmaler ſich ausgezeichnet haben. Nach Boſe iſt Heid in Danzig(?) oder Johann Alexander Thiele in Erfurt (geb. 1685, oder 1695 reſp. 1697, geſt. 1752), der Erfinder des neuen

Verfahrens, eine Annahme, deren Richtigkeit zu kontrollieren ich leider nicht in der Lage bin. Als die berühmtesten Pastellkünstler wären anzuführen Rosalba Carriera (1675—1757), von der schöne Arbeiten in der Dresdener Gallerie bewahrt werden, Jean Étienne Liotard (1702—88), dessen Chokoladenmädchen in der Dresdener Gallerie ja bekannt ist, dann der große Maurice de la Tour (1703—88). Seine Werke sind meist in Frankreich geblieben; in seiner Geburtsstadt Saint-Quentin ist eine Sammlung von Portraitstudien aufgestellt. Sein bestes Gemälde, das große Portrait der Marquise de Pompadour, befindet sich in der Sammlung des Louvre. Erwähnung verdienen dann noch Ismael Mengs und sein berühmter Sohn Anton Raffael M. (1728—79), dessen Amor in der Dresdener Gallerie ja noch immer zu den Lieblingsbildern des Publikums gehört, ferner John Russel (1744—1806, Fig. 62).

In unserer Zeit ist die Pastellmalerei eben ihrer Vergänglichkeit wegen etwas in Mißkredit gekommen.

e. Die Staffeleimaleri.

Sobald es sich darum handelte, größere Gemälde, Altarbilder u. dgl. auszuführen, die zum Schmuck der Kirche oder des Hauses aufgestellt oder aufgehängt werden sollten, gebot schon die Schwierigkeit, ein solches Werk herzustellen, wenn die Tafel flach auf dem Arbeitstisch lag, vor allem aber die Notwendigkeit, daß der Maler sein Gemälde bei der Arbeit stets in derselben Stellung, wie es fertig einmal placiert werden sollte, also aufrecht stehend vor sich sah, damit er ihre Wirkung recht zu ermessen vermochte — war es, sage ich, erforderlich, der Bildtafel eine annähernd senkrechte Lage zu geben, und dies erreichte man, indem man sie auf eine Staffelei stellte.

Zunächst ist ein solches Gemälde nichts anderes als eine große Miniatur. Man spannt ein Pergamentblatt auf eine Holztafel auf und malt nun auf dies Pergament ganz in alter Weise.

Fig. 62.

Pastell von John Russel.
(Museum des Louvre.)
(Nach Ernest Bosc.)

Je größer die Staffeleibilder wurden, desto weniger reichte das Pergament für diese Zwecke aus; es hätte ja den Effekt gestört, wären mehrere Stücke des Pergaments zusammengenäht oder geleimt worden. So überzog man das Holz mit einem Kreidegrunde, und auf diesen wurde nun das Gemälde ausgeführt. Wollte man sehr sorgfältig zu Werke gehen, so beklebte man die Holztafel zuerst mit grober Leinwand und trug auf diese rauhe Unterlage den jetzt noch fester haftenden Kreidegrund, der aus einer Mischung von Kreide und Leim bereitet wurde, auf und glättete nach dem Erhärten die Fläche durch Abschleifen. Die Stellen, die vergoldet werden sollten, grundierte man mit roter Farbe und überging sie dann mit einer klebrigen Substanz, auf die die geschlagenen Goldblättchen aufgelegt wurden. Nach dem Trocknen wurde das Gold mit einem Zahn oder einem Achat blank poliert. Die Farben rieb man mit Eiweiß oder mit Leim an, verdünnte dieses Bindemittel erforderlichen Falles mit Feigenmilch (in Italien) oder mit Wein, Essig ꝛc. Dieses Mischen der Farbensubstanz mit dem Bindemittel nennt man im Mittelalter temperare; davon hat diese ganze Art der Malerei den Namen Temperamalerei (peinture en détrempe) erhalten. Diese Leimfarbe ist weder besonders glänzend noch leicht zu handhaben; die Übergänge der Schatten müssen mühsam mit Stricheln und Punkten ausgeführt werden; die ganze Wirkung der Temperamalerei hat etwas Hartes an sich. Dabei ist sie zumal in einem feuchten Klima leicht der Zerstörung ausgesetzt; die Farben müssen da dünn aufgetragen sein, sonst blättern sie ab; Nässe wird einem solchen Gemälde immer verderblich sein. Man schützt sie deshalb mit einem Firniß, d. h. einem Überzug aus aufgelöstem Harz, und dieser Firniß giebt der Farbe auch mehr Glanz und Leuchtkraft. Schon im Norden Italiens, besonders aber in Deutschland hatte man den Glanz und die Haltbarkeit der Farben dadurch zu erhöhen gesucht, daß man zu dem Bindemittel aufgelöstes Harz, Honig ꝛc. zusetzte. Die Farbe wurde dadurch geschmeidiger, trocknete nicht sofort auf und ließ

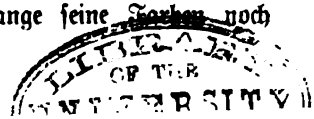
sich deshalb leichter verarbeiten. Durch einen gefärbten Firniß endlich suchte man dem Bilde einen schönen Gesamtton zu geben.

Die Anwendung von Ölfarben ist nun dem ganzen Mittelalter sehr wohl bekannt; man hat sie beispielsweise häufig zur Bemalung von plastischen Werken verwendet. Banner und Fahnen sind schon früh oft mit Ölfarben gemalt worden. Später hat man, wie es scheint, dann in den Niederlanden auch einzelne Partieen der Gemälde, Gewänder ꝛc. mit Ölfarben zu malen versucht, ohne daß diese Neuerung besonderen Einfluß auf die Entwickelung der Malkunst gewonnen hat. Das Verdienst, den praktischen Gebrauch der Ölfarbe zuerst gelehrt zu haben, wird dem Jan van Eyck zugeschrieben. Als ihm ein gefirnißtes Gemälde, das er zum Trocknen in die Sonne gestellt hatte, gesprungen war, suchte er einen Firniß zu bereiten, der auch im Schatten nicht zu langsam trocknete, und fand, daß Leinöl mit Nußöl vermischt und mit einigen Substanzen — wahrscheinlich Bleiglätte — gekocht, am besten seinem Zwecke entsprach. Er ging nun noch einen Schritt weiter und mischte mit diesem präparierten Öl seine Farben, statt die gewöhnlichen Bindemittel zu verwenden, und fand jetzt, daß einmal die Farbe eine die Tempera weit übertreffende Leuchtkraft erhielten, daß aber auch die zähflüssigen Farben sich mit Leichtigkeit verschmelzen ließen. So bildete er um 1410—20 die Ölmalerei aus, an deren Technik die folgenden Generationen wenig zu bessern fanden. Von den Niederlanden ist dann diese Kunst durch Antonello da Messina (nachzuweisen 1465—78) nach Venedig gebracht worden, und von da aus verbreitete sich ihre Kenntnis und Anwendung bald über ganz Italien. Früher noch war in Deutschland und Frankreich die neue Technik zur allgemeinen Geltung gelangt.

Für die Ölmalerei war die Anwendung des so leicht zu zerstörenden Kreidegrundes nicht erforderlich; man konnte das Holz selbst mit einer Schicht Ölfarbe grundieren, und diese haftete viel besser, als der recht gebrechliche Kreidegrund. In Vene-

dig ſoll die Ölmalerei auf Leinwand zuerſt üblich geworden ſein: bei der Feuchtigkeit der Luft gingen Wandmalereien ſchnell zugrunde, und ſo zog man es vor, ſie durch Ölfarbengemälde, die auf ſtarke Leinwand ausgeführt waren, zu erſetzen. Die Holztafeln ſind aber noch lange, ſelbſt bei den niederländiſchen Meiſtern, beliebt geblieben, wenn dieſe es nicht vorzogen auf glatte Kupferplatten zu malen. Bekanntlich wird die Echtheit der Magdalena von Correggio (in der Dresdener Gallerie), die auf Kupfer gemalt iſt, ſtark angefochten. Die Maler des fünfzehnten Jahrhunderts malen gewöhnlich auf weißen Grund, die ſpäteren ziehen einen grauen, bald mehr ins rötliche, bald ins bläuliche ſpielenden Grundton vor. Die Carraccis, Caravaggio, Ribera haben ihre Gemälde mit Bolus (braunrot) grundiert. Auf dieſen Grund wird die Zeichnung entworfen und die Schatten blaugrau untertuſcht, ſodann das Relief durch Durchmodellierung mit grau erzielt; die Lichter werden bald im Lokalton oder weiß aufgeſetzt. Schließlich übermalt man dieſe einfarbige Vorbereitung, die von den Niederländern (Rubens, Vandyck, Rembrandt) auch in braun gehalten wird, mit Laſur- und erforderlichenfalles mit Deckfarben. Die älteren Meiſter ſind bei der Ausführung der Malerei ſehr ſorgſam verfahren; wer für die techniſchen Fragen Intereſſe hat, findet in H. Ludwigs Werke „über die Grundſätze der Ölmalerei und das Verfahren der klaſſiſchen Maler“ (Leipzig 1876) weitere Aufklärung. Im achtzehnten Jahrhundert iſt dann die alla-prima-Malerei, die auf den erſten Wurf das ganze Bild ohne Untermalung herſtellt, bei den Künſtlern beliebt geworden.

Eine Schwierigkeit hat nun auch die Ölmalerei, obwohl ſie unſtreitig die vollkommenſte Maltechnik bietet: die Arbeit muß hintereinander fortbetrieben werden. Der Fresco-, der Miniatur-, der Aquarellmaler kann aufhören, wenn er will, und die unterbrochene Thätigkeit wieder beginnen, wie es ihm beliebt, ohne daß ſein Gemälde dadurch den geringſten Schaden erleidet: der Ölmaler aber muß entweder weiter malen, ſo lange ſeine Farben noch



frisch sind, oder warten, bis diese halbtrockenen Farben nun ganz getrocknet sind, und das kann drei bis sechs Wochen dauern. Thut er dies nicht, so schlagen nicht nur die Farben ein, sondern bekommen auch Risse und Sprünge. Man hat versucht, diesen Übelstand zu beseitigen, indem man Trockenmittel (Siccative) unter die Farben mischte, die Leinwand mit Kreide präparierte oder vermittelst Pfeifenthon das überschüssige Öl aufsaugte, es ist aber sehr fraglich, ob solche Gewaltmittel in der That von Nutzen sind; viele moderne Gemälde haben ja in kurzer Zeit ihren bestechenden Farbenglanz verloren, sind schon halb zerstört und werden, wenn die Zerstörung fortschreitet, bald ganz zugrunde gehen.

Daß selbst gut und mit aller technischen Sorgfalt gemalte Ölgemälde, wenn sie nicht sehr geschützt sind, im Laufe der Zeit schadhaft werden, ist leider eine bekannte Thatsache. Die Farbe lockert sich hier und da; es bilden sich Blasen, und wenn dann nicht bald von geschickter Hand gebessert wird, so lösen sich größere oder kleinere Partieen des Gemäldes los. Solche Defekte sind nur durch sehr gewissenhafte geübte Restauratoren zu ergänzen; in der Photographie werden die Ausbesserungen immer eher, als bei den Gemälden selbst sichtbar. Ungeschickte Maler übermalen wohl, wenn es ihnen nicht gelingen will, den rechten Farbenton zu treffen, einzelne Partieen des Bildes, manchmal selbst das Ganze, und richten so großen Schaden an. Doch lassen sich solche Übermalungen von kundigen Restauratoren wieder entfernen, und so geschieht es nicht gerade selten, daß unter einem anscheinend unbedeutenden Gemälde ein wertvolles Originalbild entdeckt wird. Altarbilder haben einmal durch Staub, dann durch den Kerzenrauch, den Qualm des Weihrauches gelitten; es hat sich auf der Bildfläche eine Schicht von Schmutz abgelagert, welche das Gemälde nur undeutlich durchscheinen läßt. Durch Waschen mit Gallseife ꝛc. wird oft schon eine Besserung erzielt. Schwierig und gefährlich ist es jedoch immer, den alten trüb und schmutzig gewordenen Firniß zu entfernen. Man kann

ihn trocken abnehmen, indem man die Fingerspitzen in pulverisierten Mastix oder Colophonium taucht und nun leise auf den Firniß reibt, bis derselbe sich in Staub auflöst. Andere Restauratoren ziehen es vor, mit einem feinen Leinwandläppchen, das mit Terpentinöl und anderen lösenden Flüssigkeiten befeuchtet ist, den Firniß zu erweichen und zu beseitigen. Nun sind aber manche Gemälde noch nach dem Firnissen von den Künstlern retouchiert worden und diese Retouchen werden leicht mit dem Firniß fortgeputzt, oder der Arbeiter geht, was sehr leicht geschehen kann, mit dem Abreiben oder Abputzen des Firniß zu tief und nimmt auch noch die oberste Schicht des Gemäldes fort. Dann werden die zarten Lasuren zerstört und nur die kompakte Untermalung bleibt stehen. Ein Muster eines solchen verputzten Gemäldes ist die Sixtinische Madonna zu Dresden, deren Lasuren bei der Restauration durch Pietro Palmaroli 1826 zerstört worden sind.

Zahllose Gemälde sind der Gewissenlosigkeit solcher Bilderhersteller zum Opfer gefallen.

Manche Bilder, zumal des siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts, haben durch Nachdunkeln der Farben gelitten, sind trüb und undurchsichtig geworden, oder einzelne Farben haben sich ungebührlich allmählich vorgedrängt, während die anderen stumpfer wurden, und so ist die Harmonie des Gemäldes gestört. Besonders auffällig ist die Neigung des mineralischen Blau, so mit der Zeit vorzutreten (die sogenannte Ultramarinkrankheit). Solche Schäden wußte man früher nur durch Übermalung einigermaßen zu beseitigen; man nahm an, daß die Farben eine chemische Veränderung erlitten. Das große Verdienst des Chemikers Max v. Pettenkofer ist es, nachgewiesen zu haben, daß von einer chemischen Veränderung nicht die Rede sei, daß vielmehr nur der Aggregatzustand der Farbe ein anderer geworden. Die Ölfarbe ist nicht mehr eine homogene Masse, sondern sie ist in viele kleine Partikelchen zersprungen, und die Luft, welche zwischen diese Teilchen eingedrungen, verändert nun ähnlich

die Farbe, wie sie dies thut, indem sie pulverisiertes durchsichtiges Glas weiß erscheinen läßt. Pettenkofer hat aber nicht allein den Grund jener Farbenänderung dargelegt, sondern auch ein Mittel entdeckt, durch kalte Spiritusdämpfe die Farben wieder zu binden. Die Erfolge dieses Regenerationsverfahrens sind überraschende und verdienen schon deshalb die vollste Bewunderung, weil sie ohne Beihilfe einer bessernden Hand bewirkt werden, weil also die Gefahr ausgeschlossen ist, daß ein gewissenloser Pfuscher durch seine Übermalung ein gutes Gemälde verdirbt.

Bilder, auf Holztafeln gemalt, sind auch vom Wurmfraße oft beschädigt worden. Man pflegt in solchem Falle das Holz durch Hobeln so weit zu entfernen, bis nur eine dünne Lage noch übrig bleibt; diese wird nun auch geschickt abgeschält, so daß endlich nur die Farbschicht vorhanden ist, die man dann vermittelst Leim auf einer präparierten Leinwand aufklebt.

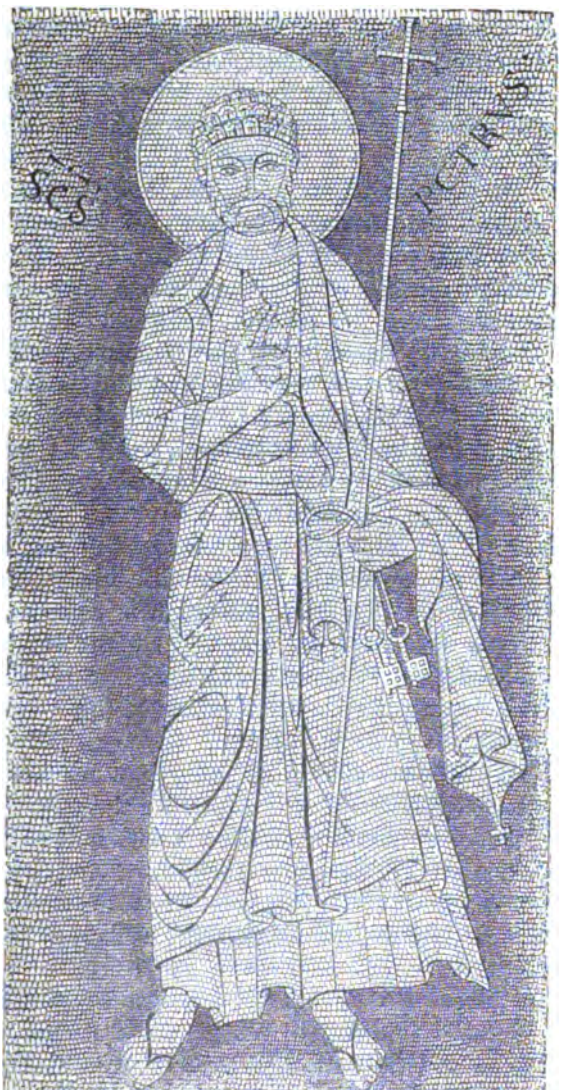
Wird die Leinwand eines Bildes schadhaft, modrig ꝛc., so sucht man sie, Faden für Faden, von der Farbschicht abzulösen und befestigt letztere nun wieder auf frischer Leinwand. Dies Verfahren nennt man Retoilieren.

f. Mosaik.

Die Kunst, aus Stein- oder Glasstücken ein Kunstwerk auszuführen, das einem Gemälde gleicht, wird gewöhnlich mit dem Namen Mosaik bezeichnet. Dem Ursprunge dieses Wortes nachzugehen, ist hier wohl nicht am Orte; es sind verschiedene Deutungen versucht worden, und wer für diese Fragen Interesse hat, findet sie in Bruno Buchers Abhandlung über das Mosaik (Geschichte der technischen Kunst, I.) erörtert.

Die Völker des Altertums haben sich des Mosaiks bedient und die Römer zumal verwendeten es vielfach zur Dekorierung der Fußböden. Von ihnen haben die christlichen Meister dasselbe übernommen und es nun nicht allein zur Verzierung des Fußbodens, sondern auch zum Schmucke der Kirchenwände und

Fig. 63.



Moſaik aus S. Marco zu Venedig.
(Nach Driarte.)

Gewölbe benutzt. Wenn auch, in der Nähe betrachtet, ein solches Mosaikgemälde mehr einer auf grobem Canevas ausgeführten Kreuzstichstickerei gleicht (vgl. Fig. 63), so wirkt es doch, sobald der Beschauer weit genug absteht, recht gut und ist seiner Dauerhaftigkeit halber sehr wohl geeignet, die immerhin leichter zu zerstörenden Wandmalereien zu ersetzen. In Italien ist diese Kunst deshalb auch seit dem Beginne christlicher Kunstthätigkeit bis in das dreizehnte Jahrhundert unausgesetzt geübt worden, und wenngleich in der Folgezeit die Wandmalerei einer überwiegenden Beliebtheit sich erfreute, so ist doch bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein die Mosaikarbeit immer noch betrieben worden. Von Rom aus war die Pflege dieser Technik nach Byzanz übertragen worden; von Griechenland wird sie wieder, als zeitweilig in Italien die Übung derselben vergessen worden war, aufs neue eingeführt, und an den griechischen Mosaicisten bilden sich die italienischen Künstler.

Diesseits der Alpen ist die Mosaikmalerei nur sehr selten zur Anwendung gekommen. Frühchristliche Kirchen in Gallien wie in Germanien sollen Mosaiken enthalten haben, aber Reste derselben sind nicht mehr vorhanden. Auch das Mosaik an der Kuppel des Aachener Münsters, das Karl der Große ausführen ließ, ist im vorigen Jahrhundert zerstört worden.

Erhalten ist noch ein größeres Fußboden-Mosaik in der Krypta der St. Gereonskirche zu Köln, sonst nur Fragmente im Dome zu Hildesheim, Chur u. s. w. Das Mosaik über dem Südportal des Veitsdomes zu Prag ist von italienischen Künstlern unter Karl IV. ausgeführt worden. Aus derselben Zeit rührt das sechsundzwanzig Fuß hohe, mit Glasmosaik überzogene Reliefbild der heil. Jungfrau an der Schloßkirche zu Marienburg in Preußen her.

Das Mosaik wurde in der Art gearbeitet, daß man die Mauer, an der es angebracht werden soll, erst rauh machte, damit die Mörtelschicht festeren Halt erhielt. Aus dem Backsteinmauerwerk wurde bis zwei Zoll tief der verbindende Mörtel entfernt,

an Quadermauern ſchlug man Nägel in die Fugen; in dieſer und ähnlicher Weiſe erreichte man, daß der Mörtel ſehr feſt an der Mauer haftete. Auf dieſe Unterlage kam nun der eigentliche Kitt, zuſammengeſetzt aus Kalk, Marmorſtaub, Waſſer und Eiweiß oder vermiſcht mit Leinöl. Da dieſer Kitt ſchnell erhärtet, wird nicht mehr als zum augenblicklichen Bedarf erforderlich aufgetragen. Auf den Kitt überträgt man nun die Zeichnung, in der Regel mit roten Umriſſen, giebt auch zuweilen die Farben an und untermalt gelbrot die Stellen, an denen Gold angebracht werden ſoll.

In den Kitt drückt man dann die Steinchen reſp. Glasſtückchen, der Zeichnung entſprechend, dicht aneinander gereiht ein. Es liegt auf der Hand, daß eine mannigfaltigere Schattierung durch künſtlich zuſammengeſetzte Glasflüſſe ſich erzielen läßt, während es ſchwer iſt, alle Farbennuancen aus natürlichen Steinen herauszufinden. Die Glasflüſſe werden in flache Scheiben gegoſſen und dann auf einem geſchärften Amboß in Würfel geſchlagen. Die notwendige Form wird ihnen durch Abſchleifen gegeben. Den Goldgrund bildeten die Moſaiciſten aus Glas, belegten dasſelbe auf einer Seite mit Goldblättchen, deckten über das Gold wieder eine entſprechend große Glasplatte und brachten im Ofen beide Glasſtücke zum Zuſammenſchmelzen.

Sobald die Arbeit des Moſaiciſten vollendet iſt, wird das Werk auf der Oberfläche geſchliffen und poliert.

So lange die Mauer, deren Mörtelbewurf und der Kitt nicht zerſtört werden, hält auch das Moſaik; ſollte die Oberfläche desſelben rauh und undeutlich geworden ſein, ſo genügt ein Abſchleifen, ſeinen Glanz, ſeine Farbenpracht ihm zurückzugeben. An Orten, deren Feuchtigkeit den Wandmalereien, die an Gebäuden frei und ungeſchützt angebracht ſind, verderblich wird, wie dies z. B. in Venedig der Fall iſt, laſſen ſie ſich am beſten durch Moſaiken erſetzen. Die Haltbarkeit dieſer Kunſtwerke erklärt es, daß ſie uns noch aus älteſter Zeit in großer Zahl

überliefert wurden, und daß sie für die Geschichte der italienischen Malerei der ersten zehn christlichen Jahrhunderte nebst den Miniaturen uns das wertvollste Material zu bieten vermögen.

In neuester Zeit hat man der Mosaikkunst wieder eine größere Aufmerksamkeit zugewendet. Viele Verdienste um ihre Neubelebung hat sich der Dr. A. Salviati zu Venedig erworben, dessen Fabrik wohl jetzt die meisten monumentalen Arbeiten ausführt. Von dem kolorierten Originalkarton werden Durchzeichnungen auf Papier genommen; diese Papierstücke kehrt man um, so daß die dem Bilde entsprechende Seite nach unten liegt, und klebt nun mit einem schmiegsamen Kitt die Glasstücke so auf das Papier, daß die Seitenfugen offen bleiben. Diese einzelnen Stücke können bequem versendet werden. Sobald sie an ihrem Bestimmungsort angelangt sind, wird die Mauer, auf der das Mosaikbild befestigt werden soll, mit Rauhputz vorbereitet und mit dem oben geschilderten festen Kitt überzogen, und nun werden die einzelnen Mosaikstücke so in den Kitt hineingedrückt, daß die verbindende Papiervorzeichnung außen bleibt, der Kitt sich aber in die offenen Fugen der Glasstücke hineinpreßt und dieselben so festhält. Endlich wird der Papierüberzug entfernt und das Mosaik geschliffen und poliert. Durch dies Verfahren ist der Transport von Mosaiken jedenfalls bedeutend erleichtert worden.

Kleine Schmuckmosaiken werden aus feinen Glasstiften, die der Arbeiter nach Bedarf mit dem Nagel abbricht, in einem Kitt von Kalk, gepulvertem Stein und Gummi Traganth zusammengesetzt.

Ähnlich wird die Pietra-dura-Arbeit in Florenz ausgeführt.

Beiläufig sei noch der Spielerei gedacht, die im vorigen Jahrhundert sich großer Beliebtheit erfreute, geschliffene Platten des sogenannten Ruinenmarmors durch Malerei zu mosaikähnlichen Gemälden, die verfallene Städte, Burgen ꝛc. vorstellten, zu ergänzen. Des Holzmosaiks (der Intarsia) ist schon (I. 141) Erwähnung geschehen und bemerkt worden, daß dieselbe nur für ornamentale Zwecke sich brauchbar erweist, zur Darstellung von

Figuren dagegen ungeeignet ist. Man hat dann noch Mosaiken aus Moos, Baumrinde (Bonavita Blank in Würzburg 1740 bis 1827, — Anton Pätz von Bamberg), aus Federn, aus farbigem Papier, aus Seidenfleckchen (zumal auf Kupferstichen) hergestellt, aber alle diese Arbeiten verdienen nicht als Kunstleistungen angesehen zu werden: sie tragen unverkennbar den Stempel des Dilettantismus an sich.

g. Die Glasmalerei.

Weißes durchsichtiges Glas zu fertigen ist vor dem dreizehnten Jahrhundert den Meistern des Mittelalters nur selten und dann auch allein durch unberechenbare Zufälle gelungen. Gewöhnlich war es trüb und dunkel gefärbt, und da man es nicht verstand, Scheibenglas zu blasen, sondern dasselbe herstellte, indem man den Hafen mit dem geschmolzenen Glase auf eine glatte Steinplatte ausgoß und auf derselben die Masse verbreitete, so gelang es auch nicht, große Stücke zu gewinnen; in der Regel sind dieselben verhältnismäßig klein. Die erste Spur von Fensterverglasung begegnet uns im sechsten Jahrhundert, doch da die Kosten der Glasfenster noch immer sehr hoch sich berechnen, werden sie nur in Kirchen und Prachtgebäuden verwendet. Allgemein ist das Fensterglas erst im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert gebraucht worden.

Die Glasstücke wurden mit Bleifassungen zusammengesetzt; da diese Verbleiung sich wie eine dunkle Zeichnung markierte, so suchte man ihre Linienführung stilvoll zu gestalten, und als dies erreicht war, bestrebte man sich auch eine Harmonie der dunkler und heller gefärbten Glasstücke herzustellen, indem man sie mit schwarzer Farbe, die sich einbrennen läßt, dem sogenannten Schwarzlot, abtönte und übermalte (Fig. 64). Diese Art von Glasmalerei ist nur grau in grau ausgeführt (grisaille); selten sind buntfarbige Gläser zur Anwendung gekommen; nur hie und da versucht man schon figürliche Darstellungen mit bunten Farben wiederzugeben.

Einen weiteren Fortſchritt weiſt die Technik auf, ſobald man verſucht, dieſem farbigen Glasmoſaik durch Schattierung

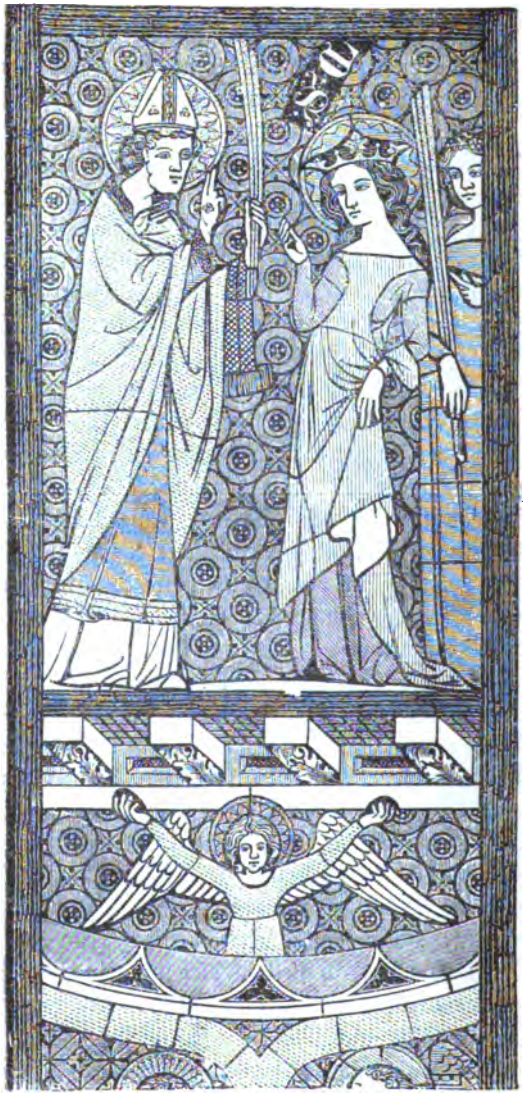
Fig. 64.

Grisaillefenſter in Heiligenkreuz.
(Nach Cameſina.)

den Schein einer plaſtiſchen Erſcheinung zu geben. Mit der weiteren Entwickelung der Kunſt wird auch dieſe Art von

Malerei gefördert. Nach dem dreizehnten Jahrhundert werden die Glasstücke größer, und neben den durch und durch gleichartig gefärbten Hüttengläsern erscheinen schon Überfanggläser, die nur durch eine dünne, auf einer Seite der Scheibe befindliche Glasschicht koloriert sind; sobald diese Farbschicht abgeschliffen ist, tritt das reine weiße Glas hervor. Bleibt auch das Schwarzlot immer im Gebrauch, so hat man doch noch andere Emailfarben zum Malen, Blau, Gelb und Grün; an Stelle der farblosen Gläser, auf die man Grau in Grau die Gesichter früher gemalt, tritt ein schönes rosarot gefärbtes. Das für die letzte Zeit des Mittelalters übliche Verfahren ist folgendes: Auf eine geweißte Tafel zeichnete der Glasmaler in starken schwarzen Linien die Umrisse seiner Figuren, seiner Ornamente u. s. w. in natürlicher Größe auf. Das ist die Visierung, der Karton, wie wir heute sagen würden. Auf diese Zeichnung legt nun der Künstler die farbigen Gläser, wie dies seiner Intention entspricht, schneidet mit einem glühenden Eisen die Scheiben zu, daß sie genau an einander passen, und zeichnet, wenn er so mit einer gleichgefärbten Schicht Glas eine bestimmte Partie des Kartons, also z. B. ein rotfarbiges Stück Mantel bedeckt hat, die äußeren Contouren dieses Stückes auf das Glas und entfernt das jene Contouren überschreitende. Glühendes Eisen brauchte man, bis der Diamant gegen Ende des Mittelalters zum Schneiden benutzt zu werden anfing. Die zusammengehörigen Glasstücken werden dann durch Bleifassungen vereinigt, und zwar legt man die Verbleiung, wenn es sich thun läßt, so an, daß sie in die dunkleren Schattenpartieen kommt, da, wie schon bemerkt, die Bleifassung sich als schwarze Linie später geltend macht. Hatte man dann sämtliche Teile des Gemäldes in dieser Art vereinigt, so stellten dieselben ein farbiges, durchsichtiges Glasmosaik dar. Es galt nun dasselbe durch Schattierung zum Gemälde auszubilden. Zu diesem Zwecke überstrich man die gefärbten Gläser mit einer dünnen Schicht Schwarzlot; dadurch erhielten sie einen tieferen, dunkleren Ton. Die Schat-

Fig. 65.



Fenſter in Königsfelden.
(Nach Bucher.)

tierung wurde durch Schraffieren mit derſelben ſchwarzen Schmelzfarbe hergeſtellt, und die Lichter erzielte man dadurch, daß man an den geeigneten Stellen den Schwarzlotüberzug fortkratzte, und dadurch das Glas in ſeiner urſprünglich helleren Farbe wieder zum Vorſchein kommen ließ (Fig. 65). Bei der Malerei ſind alſo die bunten Farben ſchon vorhanden und werden nur durch ſchwarze Übermalung modifiziert, ſchattiert. Dies iſt die ältere Manier. Im ſpäteren Mittelalter macht man von den Überfanggläſern mehr Gebrauch, kann alſo von ihnen die Farbſchicht abſchleifen und durch Gegenmalen mit Emailfarben eine reichere Wirkung erzielen. — Sobald die Malerei beendet, gilt es, dieſelbe durch Einbrennen zu befeſtigen. Man nimmt die bemalten Glasſtücke aus der Bleifaſſung heraus und bringt ſie in den Schmelzofen, beobachtet, daß die Farbe flüſſig wird und ſich mit der Oberfläche des erhitzten Glaſes feſt verbindet. Sobald die Farben eingebrannt ſind, werden die Stücke wieder zuſammengeſetzt, und jetzt iſt das Glasgemälde beendet.

Wie die Erfindung der Buchdruckerkunſt den Verfall der Miniaturmalerei herbeigeführt hat, ſo iſt auch die Glasmalerei von ihr verdrängt worden. So lange in der Kirche nur der Prieſter aus ſeinen Miſſalen und Antiphonalen, die mit großen Buchſtaben geſchrieben waren, zu leſen und zu ſingen hatte, genügte das durch die bunten Glasfenſter einfallende Licht vollkommen. Anders war es, als die Gemeinde gedruckte Gebet- und Geſangbücher beim Gottesdienſte zu benutzen anfing: da war dies Schummerlicht nicht ausreichend. Man entfernte deshalb gern die vorhandenen Glasgemälde und erſetzte ſie mit weißen durchſichtigen Scheiben, war beſonders nicht geneigt, dieſen Kunſtzweig weiter zu unterſtützen. Statt der das ganze Fenſter ausfüllenden Gemälde, die während des Mittelalters ſo viel zum Schmucke der Kirche beigetragen hatten, liebt man es jetzt, einzelne gemalte Scheiben oder Glasbilder in die Fenſter der Wohnzimmer, der Ratsſäle, der Zunftſtuben einzuſetzen. Gewöhnlich ſind es Wappendarſtellungen, die beſonders von den Schweizer

Glasmalern vielfach angefertigt wurden, und die während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts sich großer Beliebtheit erfreuten. Meister, wie Hans Holbein d. j. (Fig. 66), Niklas Manuel Deutsch, Urse Graf lieferten den Glasmalern die Entwürfe. Trotzdem hat diese Wappen- und Kleinmalerei mehr einen handwerksmäßigen Charakter an sich: die große Kunst der Glasmalerei überdauerte kaum das sechzehnte Jahrhundert.

Auf einen der Gründe des Verfalles ist schon hingewiesen worden; es kommt aber noch ein anderer recht gewichtiger dazu. Je mehr diese Kunst sich vervollkommnet, Glasflüsse entdeckt werden, die es möglich machen auf einer großen weißen Glasscheibe wie auf Leinwand oder Papier zu malen, um so höhere Ansprüche stellt man an die Ausführung der Malerei, desto schwieriger wird aber auch die Technik. So nebenher kann sich dieselbe ein Maler nicht mehr aneignen, und deshalb stehen auch hier bald sich Künstler und Techniker gegenüber. Der eine entwirft die Vorbilder, der andere führt sie aus. Je weniger aber Künstler noch geneigt sind, für diesen mehr und mehr absterbenden Kunstzweig sich zu interessieren, um so mehr sind die Glasmaler, nun nicht mehr selbst produktive Künstler, darauf angewiesen, ihre Vorbilder zu nehmen, wo sie etwas Brauchbares zu finden meinen. Holzschnitte, Kupferstiche älterer und zeitgenössischer Meister werden nachgeahmt, ja man versucht die Wirkung von Ölgemälden in der Glasmalerei zu kopieren. Meisterhafte Leistungen sind noch die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführten Glasgemälde der Johannis-Kirche zu Gouda; allein der berühmte Schüler von Rubens, Abraham van Diepenbeeck (1607—75), der für die Dome von Antwerpen und Brüssel Fenster malte, zeigt schon eine geringere technische Geschicklichkeit.

Im achtzehnten Jahrhundert war die Glasmalerei als Kunst in Vergessenheit geraten; nur Handwerker betrieben sie noch und benutzten sie zur Dekorierung von Gefäßen. Mit der Wiederbelebung der gotischen Baustiles, mit der neuerwachenden Bewunderung für die Kunstdenkmale des Mittelalters ging

das Beſtreben Hand in Hand, auch dieſen intereſſanten Kunſtzweig wieder einer gedeihlichen Entwickelung entgegenzuführen.

Sigismund Mohn (1760—1815) und ſein Sohn Gott-

Fig. 66.

Entwurf zu einem Glasgemälde von Hans Holbein d. J.
(Nach Woltmann.)

lob Samuel (1789—1825), der die Glasmalereien für Laxenburg ausführte, Michael Sigismund Frank aus Nürnberg (1770—1847), der später an der neuerrichteten k. Glasmalerei-Anstalt zu München angestellt wurde, haben sich um die Begründung der neueren Glasmalerei große Verdienste erworben.

Ob dieser Kunstzweig eine Zukunft hat? Möglich, daß mit der Bewunderung für die vermeinte Romantik des Mittelalters, mit der ehedem so ausgesprochenen Begeisterung für den gotischen Baustil auch die Neigung für die Glasmalerei wieder erlischt. Bis jetzt scheint ihre Verwendung doch immer nur da erfolgt zu sein, wo es galt, mittelalterliche Kirchen und Paläste (Marienburg) stilgemäß auszustatten, wo man neue Kirchen und Schlösser baute und ihnen das echte Kolorit des Mittelalters geben wollte, oder wo eine romantische Neigung für mittelalterliche Kunst den Anlaß gab. Es scheint mir, als sei gerade diese Kunst nur künstlich wiederbelebt und werde nur künstlich am Leben erhalten. Eins aber sollte man immer erwägen, daß ein Glasgemälde eine um so bessere Wirkung hervorbringen wird, je energischer der Raum, in den es eingesetzt ist, gefärbt wird. So tief die Farben des Glasbildes sein mögen: sie müssen licht und hell erscheinen gegen die umgebenden Wände; sind dieselben, wie dies bei den modernen Kirchen und bei den durch Tünchen verdorbenen alten Monumenten meist der Fall ist, nur weiß oder hellgrau angestrichen, dann kann die Wirkung des Glasgemäldes nur eine ungenügende sein.

Die Malerei mit Deckfarben hinter Glas war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt, ich glaube aber, daß dieselbe immer nur handwerksmäßig oder von Dilettanten geübt worden ist, und daß diese Leistungen schwerlich den Namen von Kunstwerken verdienen.

h. Emailmalerei.

Das Wort émail wurde früher gewöhnlich von dem lateinischen maltha (Kitt) abgeleitet; Littré dagegen ist geneigt, das

deutſche Wort smelzen als Wurzel anzuſehen. Wir verſtehen unter Email eine ſehr leichtflüſſige Glaskompoſition, die durch Zuſatz von Borax ſchnell ſich ſchmelzen läßt und durch Beimiſchung von Metallkalken verſchiedene Farben annimmt. Email endlich nennt man auch die mit dieſen Glasflüſſen dekorierten Metallwaren.

Es iſt zweifelhaft, ob die alten Völker, Ägypter, Griechen und Römer ſchon das Email gekannt haben. Während Labarte geneigt iſt, dies anzunehmen, und B. Bucher ihm beiſtimmt, behauptet Alfred Darcel (de l'Émaillerie.—Gaz. des Beaux-arts. XXII. Par. 1867), daß ſich erſt in der chriſtlichen Zeit ſicher römiſche Emails nachweiſen laſſen.

Die älteſte Form der Email-Arbeiten finden wir in den Schmuckgegenſtänden, welche in den keltiſchen Gräbern gefunden wurden. Es iſt da ausſchließlich das Gruben-Email zur Anwendung gebracht.

Die von den Byzantinern beſonders gebrauchte Art dieſes Kunſtzweiges iſt der ſogenannte Zellenſchmelz (Émail cloisonné). Auf einer Goldplatte wird die zu emaillierende Figur aufgezeichnet und deren Umriſſe durch feine vorher gebogene Golddrähte gebildet, dieſelben ſodann durch Löten befeſtigt und in die ſo entſtandenen Zellen (cloisons) die fein pulveriſierte, mit Waſſer angefeuchtete Emailmaſſe geſtrichen. Durch Erhitzen wird das Email zum Schmelzen gebracht und, wenn die einzelnen Zellen wohl mit der durchſichtigen Farbe gefüllt ſind, das Plättchen abgeſchliffen. Zwiſchen den bunten Emailflächen wird dann die feine Contour des Golddrahtes ſichtbar. Unter den erhaltenen Denkmälern dieſer Kunſtgattung iſt eins der intereſſanteſten das Fragment einer byzantiniſchen Krone, welches 1860 bei Nyitra-Ivanka gefunden, jetzt im Muſeum zu Peſt ſich befindet und 1042—54 gearbeitet iſt, die Pala d'oro in der Markus-Kirche zu Venedig, drei Prachtkreuze im Münſterſchatze zu Eſſen.

Während das Zellenémail nur auf Goldplatten ſich ausführen läßt, kann der Grubenſchmelz (émail champlevé, é. en taille d'épargne) auch auf kupferner Grundlage angebracht werden. Die Zeichnung wird auf die Kupferplatte übertragen, und wie beim Holzſchnitt die Teile der Platte, welche beim Abdruck nicht zur Geltung kommen, nicht ſchwarz drucken ſollen, vertieft geſchnitten werden, ſo vertieft man hier alle die Stellen, welche man zu émaillieren beabſichtigt; dieſelben werden mit dem Email gefüllt, das man dann ſchmilzt. Endlich wird die Platte glatt geſchliffen, und die ſichtbaren Partieen der kupfernen Grundlage werden vergoldet. (Fig. 67.)

Von dieſem Champlevé-Email hat man im Abendlande faſt ausſchließlich Gebrauch gemacht, und es ſind noch eine ziemlich bedeutende Zahl von Denkmälern dieſer Art vorhanden. Der Hauptſitz dieſer Kunſtfertigkeit iſt in und um Köln zu ſuchen. Auf einem Tragaltärchen des Welfenſchatzes nennt ſich Eilbertus Coloniensis als Verfertiger. Sehr ſchöne Reliquienſchreine, reich mit Emaillen geſchmückt, beſitzen noch heute die Benediktiner-Abtei zu Siegburg, die Kirchen zu Deutz, das Münſter zu Aachen (Sarg Karls des Großen), der Dom zu Köln (Schrein der heil. drei Könige) u. ſ. w. Als ein Hauptwerk wäre dann noch zu nennen der Kloſterneuburger Email-Altar, 1181 von Nikolaus von Verdun angefertigt. In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts entſteht dann die ſpäter ſo hochberühmte Emailleur-Schule von Limoges. Bis zum 15. Jahrhundert arbeiten die Limonſiner Goldſchmiede ihre Champlevé-Emails ganz in derſelben Weiſe, wie dies die rheiniſchen Künſtlermönche thun; nur die Farbenſkala iſt etwas verſchieden.

Reliefſchmelz (émail de basse-taille). Auf ein Gold- oder Silberplättchen wird die Zeichnung entworfen und ſodann im flachen Relief ausgeführt; mit Zuhilfenahme der Grabſtichel wird das Werk graviert, kurz eine künſtleriſche Goldſchmiedearbeit hergeſtellt. Über die Flächen dieſes Reliefs wird nun das transparente Email aufgetragen, das an den tieferen Stellen

ſich ſammelnd, dunkler erſcheint. Dieſe Art von Arbeit, deren Technik auch Benvenuto Cellini noch eingehend ſchildert, iſt beſonders in Italien heimiſch (Fig. 68), in Frankreich (Fig. 69) und Deutſchland nur ſelten zur Anwendung gekommen.

Ein ſelten ſchönes Werk limouſiner Emaillierung iſt das ſogenannte goldene Röſſel zu Altötting, das Ludwig der Bärtige von Bayern 1413 mit aus Frankreich brachte. Ein ähnliches

Fig. 67.

Émail cloisonné. 13. Jahrh. (Kölner Arbeit).
(Nach Gazette des Beaux-arts.)

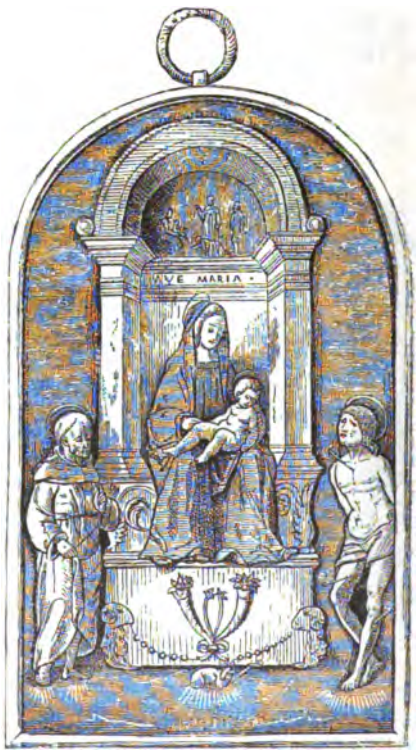
Prachtſtück franzöſiſcher Goldſchmiedekunſt befand ſich bis 1801 in der Stiftskirche zu Ingolſtadt, wohin es 1435 der oben genannte Herzog geſchenkt hatte. Nach München 1801 abgeliefert, iſt es ſeit dieſer Zeit verſchollen.

Sehr ſelten ſind die Überreſte einer auch von Cellini beſprochenen Art von Email (é. à jour), das in die Zwiſchenräume von durchbrochener Filigranarbeit eingeſetzt iſt.

Maler-Email (Émaux peints). Dieſe Weiſe des Emails

iſt in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Limoges zuerſt in Gebrauch gekommen. Man bedient ſich bei dieſer Arbeit ſehr dünn gehämmerter Kupferbleche (etwa aus den

Fig. 68.



Italieniſcher Reliefſchmelz.
(Gazette des Beaux-arts.)

Gruben von Fahlun oder vom Rammelsberg in Hannover). Dieſe Platten oder Gefäße werden mit einer Emailſchicht auf beiden Seiten überzogen (Contre-émail), indem man das mit Waſſer angefeuchtete feine Emailpulver mittelſt eines Spachtels

aufträgt und gleichmäßig ausbreitet, das Wasser durch Auftupfen entfernt, dann durch Erhitzen das Email zum Schmelzen bringt. Sobald diese Arbeit beendet, überträgt man durch Bausen die Vorzeichnung auf die Emailplatte, umzieht die Contouren mit schwarzer Schmelzfarbe und brennt dieselbe, wie die Gold- und Silberflittern, die zur Verzierung dienen, ein. Sodann

Fig. 69.

Léonard Limousin, Reliefschmelz.
(Gazette des Beaux-arts.)

werden die Lokaltöne mit dem Spachtel aufgetragen; die Gesichter erhalten einen veilchenfarbenen Ton. Nachdem diese Farben durch Einschmelzen befestigt sind, beginnt man das Gemälde zu modellieren, Licht und Schatten aufzusetzen. Das Licht in den Gesichtern wird aus weißem Email hergestellt, das, mit Spiköl angefeuchtet, tropfenweis an der gehörigen Stelle

aufgetragen wird. Mit einer feinen Nadel verbreitet man dies Weiß, vereinigt die Tropfen, trägt es bald in dünneren Schichten,

Fig. 70.

Email von Léonard Pénicaud.
(Sammlung Dutuit.)
(Nach Gazette des Beaux-arts.)

die den veilchenfarbenen Hintergrund durchschimmern laſſen, bald in dickeren auf. Die Contouren und Schattenlinien werden mit

Schwarz nachgezogen, endlich an den Lichtſtellen mit dem Pinſel fein in Gummiwaſſer oder in Terpentin geriebenes Gold aufgemalt und eingebrannt. In dieſer Art malen Nardon Pé-

Fig. 71.

Kanne von Jean II. Pénicaud.
(Nach Burty.)

Anbetung der Könige. Email von Léonard Limousin.
(Sammlung Spitzer zu Paris.)
(Nach Gazette des Beaux-arts.)

nicaud (circa 1470—1539. — Fig. 70) und Jean I. Pénicaud (Fig. 74). Die älteren Limouſiner ahmen mit Vorliebe deutſche Kupferſtiche von Martin Schongauer, von Albrecht Dürer u. a. nach.

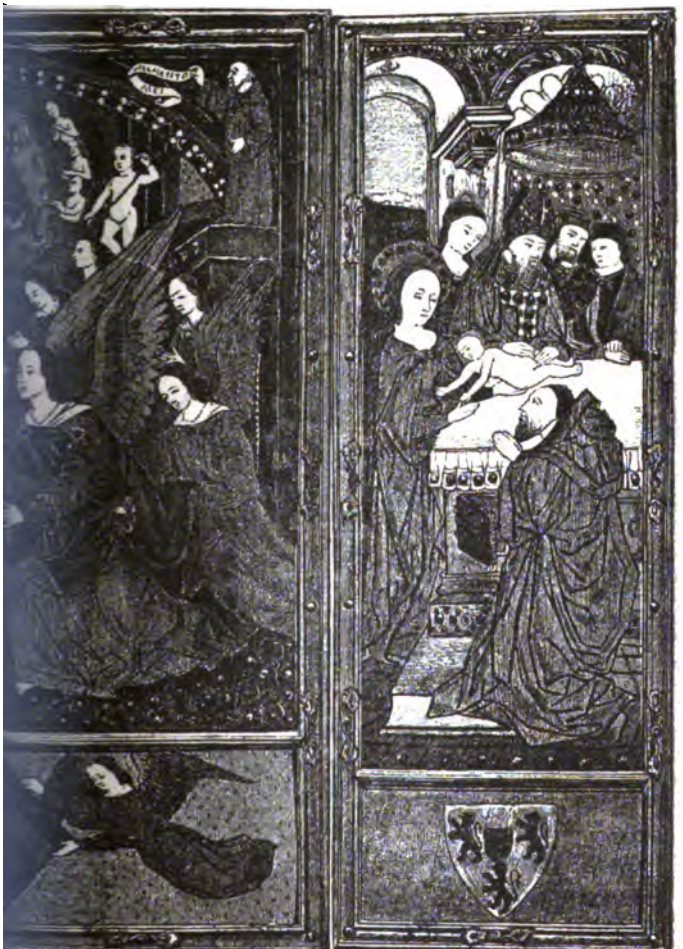
Fig. 73.

Schüſſel von Pierre Reymond.
(Sammlung Spitzer zu Paris.)
(Nach Gazette des Beaux-arts.)

Im ſechzehnten Jahrhundert überzog man die ganze Fläche des zu emaillierenden Gegenſtandes mit einem dunklen, ſchwarzen Email. War dasſelbe aufgeſchmolzen, ſo malte man die Lichter der Figuren mit weißer Schmelzfarbe, die mit Spiköl angerieben

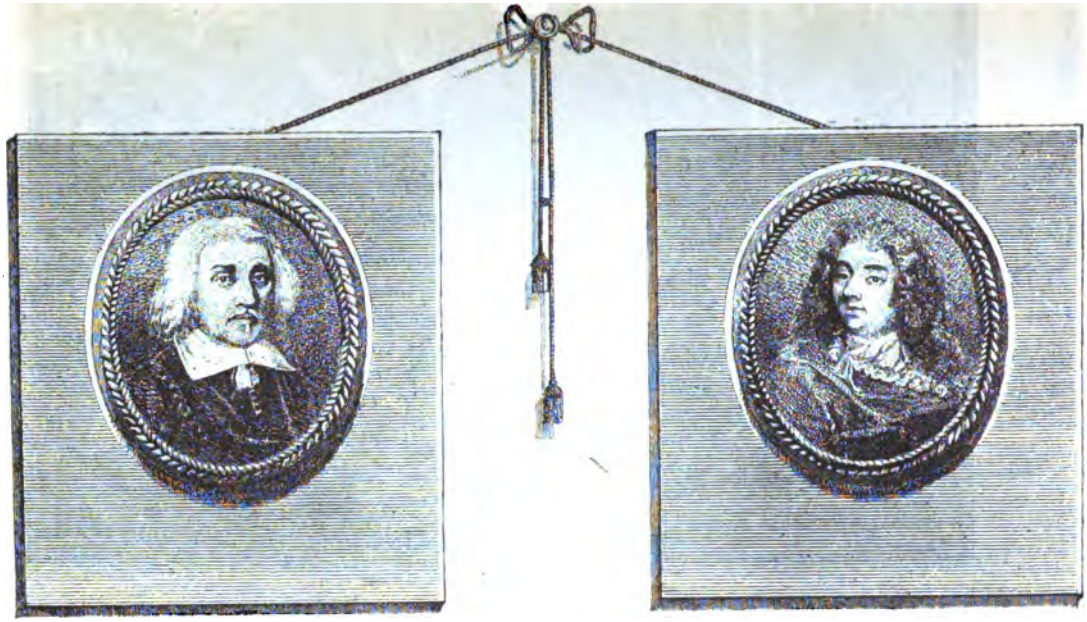
Triptychon
(Sammlung
(Gazette
(Dieſe Figur gehört

174.



...n Pénicaud.
...r zu Paris.)
...aux-arts.)
(Text auf Seite 183.)

Fig. 75.



Jean Petitot d. Ä. 1607—1691. Jean Petitot d. J. 1658—1695?

Email-Porträts, gemalt von den Künstlern selbst.
(Gazette des Beaux-arts.)

war. Mit der Nadel wurden die feinen Übergänge hergeſtellt, doch mußte man ſich beeilen, da das Spiköl ſchnell verdunſtete. Man konnte allerdings in die trockene Emailſchicht noch Details durch Einkratzen zeichnen und Schraffierungen herſtellen, die dann durch Schmelzen befeſtigt wurden. Die Malerei iſt alſo nicht bunt, ſondern grau in grau ausgeführt (griſaille); nur die Fleiſchtöne wurden leicht rötlich gefärbt, wie ja ſchon die burgundiſchen Miniaturmaler ſolche Bilder gemalt hatten, bei denen einzig die Fleiſchfarben nach der Natur koloriert waren, alle anderen Farben durch Abſtufungen von grau erſetzt wurden. Dieſe Griſaillen konnten übrigens noch mit transparenten Emailfarben übermalt werden. Der Hauptmeiſter iſt Jean II. Pénicaud (geb. 1510—15, geſt. 1590. — Fig. 71), ſein Sohn Jean III. P., Leonard Limouſin (circa 1505—1775/77. — Fig. 72), Pierre Reymond (nachzuweiſen 1534—82. — Fig. 73), Pierre Courteys, Jean le Court, Jean le Court dit Vigier (geſt. circa 1583).

Die Blütezeit der Limouſiner Emailmalerei dauert bis etwa 1620, dann tritt ein unverkennbarer Rückgang ein. Dieſer Spätzeit gehören an die Meiſter aus der Familie der Nouailher (Jacques geb. 1605; Pierre geb. 1657; Jean-Baptiſte 1752—1804) und der Laudin (Noel, 1586—1681; Jacques 1627—96; Jean 1616—88).

Mittlerweile war eine bedeutende Vervollkommnung des techniſchen Verfahrens dem Jean Toutin, einem Goldſchmiede von Châteaudun, 1632 geglückt. Es gelang ihm, die Goldplatte mit einem weißen Email zu überziehen und Farben zu komponieren, mit denen man auf dieſem weißen Grunde ebenſo leicht malen konnte, wie mit Waſſerfarben auf Elfenbein oder auf Pergament. Zugleich wußte er den Farben eine energiſche Tiefe zugeben. Der Hauptmeiſter iſt Jean Pétitot (geb. zu Genf 1607, geſt. daſelbſt 1691), und deſſen Sohn gleichen Namens (geb. 1653, ging 1695 nach London und iſt dann verſchollen). Sie malen nur kleine Portraits en miniature, haben aber

in dieſer Kunſt es zu einer großen Meiſterſchaft gebracht (vgl. Fig. 75). Da das Toutin-Email allein auf einer Goldplatte anzubringen war, ſo konnte es nur für verhältnismäßig kleine Gegenſtände angewendet werden, für kleine Portraits, Medaillons, für Doſen u. ſ. w. Unter den Emailmalern der ſpäteren Zeit zeichneten ſich namentlich aus Georg Strauch aus Nürnberg (1613—1675), Samuel Bleſendorf (geſt. zu Berlin 1706), Jean Etienne Liotard (geb. zu Genf, geſt. 1788), Martin van Mijtens (Meytens geb. zu Stockholm 1695 oder 1698, geſt. zu Wien 1770), Johann Eſaias Nilſon (geb. zu Augsburg 1721, ſtirbt daſelbſt 1788).

i. Gravierte Stein- und Metallplatten.

Durch Einſchneiden der Contouren einer Zeichnung in eine Steinplatte kann eine zwar beſcheidene aber doch trotzdem recht gefällige Wirkung erzielt werden, zumal wenn dieſe tiefgeſchnittenen Linien mit einem farbigen Kitt ausgefüllt werden und ſo ſich von dem helleren Steine deutlich abheben. Eins der älteſten Beiſpiele dieſer Kunſtübung iſt der Denkſtein des Biſchofs Richwinus (geſt. 1125) in der Moritzkirche zu Naumburg. Sehr bedeutend ſind dann die Steingravierungen (Marmorgraffiti), mit denen im vierzehnten bis ſechzehnten Jahrhundert der Fußboden der Kathedrale zu Siena geſchmückt wurde. Man hat hier von der Darſtellung neuteſtamentlicher Scenen Abſtand genommen, meiſt Geſchichten aus dem alten Teſtament, Allegorieen, Philoſophenportaits ꝛc. zum Gegenſtande der Bilder gewählt.

Es iſt wohl möglich, daß die ſo entſchiedene Mißbilligung des heil. Bernhard von Clairvaux hier noch beſtimmend eingewirkt hat, der an den Abt Wilhelm ſchreibt: „Aber warum werden wenigſtens der Heiligen Bilder nicht verehrt, mit denen ſelbſt der Fußboden, den man mit Füßen tritt, verziert iſt. Oft wird in das Geſicht eines Engels geſpuckt; oft treten die Vorübergehenden mit ihren Füßen in das Antlitz irgend eines Heiligen. Und wenn man die heiligen Darſtellungen nicht ſchont, warum

Fig. 76.

Eherne Grabplatte der Herzogin Sidonie im Dome zu Meißen.
(Nach Förſter.)

ſchont man nicht die ſchönen Farben? Warum verſchönerſt Du, was bald beſchmutzt wird? Was malſt Du, wenn es notwendigerweiſe mit Füßen getreten wird?“

Intereſſanter ſind die gravierten Metallplatten, die als Grabdenkmale Verwendung fanden. Auf eine oder mehrere Bronze- reſp. Meſſingplatten hat man das Bildnis des Verſtorbenen gezeichnet und dieſe Zeichnung nun tief eingegraben, die vertieften Linien endlich mit farbigem Kitt ausgefüllt. Dieſer Kitt iſt meiſt ausgebröckelt, ſo daß der Staub ſich in die Gravüren geſetzt; dadurch erſcheint heute meiſt die Zeichnung hell auf dem dunklen Bronzegrunde. Schon aus dem dreizehnten Jahrhundert rühren her: in der Andreaskirche zu Verden das Grabmal des Biſchofs Yſo (geſt. 1231), im Kloſter Leubus vier größere Grabdenkmale ſchleſiſcher Fürſten und eines Ritters. Prachtvoll gearbeitete gravierte Grabplatten ſind in Lübeck erhalten; unter denen, die noch aus dem vierzehnten Jahrhundert herrühren, nenne ich das im Dome befindliche Doppelmonument der Biſchöfe Burkhart von Serken (geſt. 1317) und Johann von Mul (geſt. 1350); von den ſpäteren derartigen Denkmälern verdient das des Johann Lüneborch (geſt. 1461) in der Katharinenkirche hervorgehoben zu werden. Andere ſolche Arbeiten, mutmaßlich niederländiſchen Urſprungs, finden ſich in Schwerin, Stralſund, Thorn, Wismar ꝛc. Auch in den Kirchen des Rheinlandes ſind ſehr ſchöne Werke erhalten. Die Spätzeit dieſer Kunſt (1457 bis 1539) repräſentieren die ſechzehn Platten in der kurfürſtlichen Begräbniskapelle des Meißener Domes (Fig. 76), und die achtundzwanzig Denkmäler (1557—1622) in der kurfürſtlichen Grabeskapelle des Domes zu Freiberg im Erzgebirge.

k. Niello.

Die eben geſchilderte Technik Bilder mit vertieften Contouren in Metallplatten zu ſchneiden, dann dieſe Linien durch eine Kittmaſſe auszufüllen und klarer hervortreten zu laſſen, iſt von den

Goldſchmieden des Mittelalters zur Verzierung koſtbarer Kirchengeräte und von Hausrat, der dem Luxus zu dienen hatte, vielfach angewendet worden, nur haben ſie ſich ſtatt des Kittes einer Kompoſition von einem Teile Silber, zwei Teilen Kupfer, drei Teilen Blei und der Hälfte Schwefel und etwas Borax bedient, die zuſammengeſchmolzen und durch Schütteln in einer Flaſche gekörnt, jene ſchwarze Maſſe liefern, welche wir Schwefelſilber, die Italiener Niello (nigellum) nennen. Die Zeichnung wird in eine Gold- oder Silberplatte graviert, und nachdem das Metall ſorgſam gereinigt iſt, wird das pulveriſierte Schwefelſilber etwa einen Meſſerrücken ſtark mit einem Spachtel aufgetragen und zum Schmelzen gebracht. Der Arbeiter achtet darauf, daß alle Teile der Zeichnung wohl ausgefüllt werden, entfernt dann mit der Feile das überflüſſige Niello und poliert endlich ſein Werk; die Zeichnung hebt ſich nun von dem Metallgrunde in glänzend ſchwarzer Farbe ab.

Das Niello ſoll ſchon den Römern bekannt geweſen ſein; die Gravierungen der ſogenannten etruskiſchen Spiegel, der Ficoroniſchen Ciſta ſollen Spuren von Niello zeigen. Jedenfalls iſt es von den Künſtlern des Mittelalters häufig gebraucht worden. Schon an dem berühmten Thaſſilokelche der Abtei Kremsmünſter ſind Silberniellen angebracht; dann wären als Prachtwerke noch die Patene und der Speiſekelch des Kloſters Wilthen zu erwähnen. Ein ſehr bemerkenswertes Kunſtwerk der Niello-Technik iſt im Aachener Münſter erhalten, der Kronleuchter, welchen Kaiſer Friedrich I. anfertigen ließ. Die unteren Platten der aus dem dreizehn Fuß im Durchmeſſer großen Reifen hervortretenden Lichttürmchen ſind mit niellierten Silberplatten verziert (Fig. 77). Zur Verzierung von Waffen, von Schüſſeln und Kannen wird es dann, wie uns Beſchreibungen in den gleichzeitigen Epen berichten, ſchon im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts gebraucht. Von Bedeutung für die Kunſtgeſchichte ſind zumal die italieniſchen Niellen des fünfzehnten Jahrhunderts, nicht allein ihres

Fig. 77.

Niello am Kronleuchter im Münſter zu Aachen.

artiſtiſchen Wertes wegen, ſondern weil an ſie ſich die Frage über die Erfindung des Kupferſtiches anknüpft.

Wie uns Vaſari erzählt, pflegten die italieniſchen Goldſchmiede, um die Wirkung ihrer Arbeit zu erproben, die gravierten Platten, ehe das Niello eingeſchmolzen wurde, in Gips oder Erde abzuformen und die Form dann mit Schwefel auszugießen. Dieſer Schwefelabguß wurde mit Rauch geſchwärzt, dann mit Öl abgerieben, und ſo zeigte ſich nun die Zeichnung dunkel auf dem hellen Grunde des Schwefels. Der Künſtler konnte alſo die Wirkung ſeines Werkes beurteilen und je nach Bedürfnis an der Silberplatte noch Änderungen anbringen. Nun ſei der Florentiner Goldſchmied Maſo Finiguerra um 1460 darauf gekommen, einen ſolchen Schwefelabguß auf Papier abzudrucken, indem er das Papier auf die Schwefelplatte, deren vertiefte Linien mit Ruß und Öl ausgefüllt waren, auflegte und mit einer kleinen Walze dasſelbe feſt anpreßte. So ſoll alſo die Kunſt, durch Abdruck auf Papier eine Gravierung zu übertragen, erfunden worden ſein. Wir werden ſpäter noch Anlaß haben auf dieſe Fragen zurückzukommen, ich bemerke nur noch, daß Abdrücke ſolcher alten Niellen zu den größten Seltenheiten gehören. Druckte man von der Metallplatte ſelbſt ab, und beabſichtigte man ſie ſpäter wirklich zu niellieren, dann durfte ſie nicht durch häufige Preſſung ruiniert werden; war ſie aber einmal nielliert, dann konnten auch keine Abdrücke mehr gemacht werden. Es exiſtieren deshalb immer nur wenige Exemplare. Die Koſtbarkeit dieſer geſuchten Kunſtblätter hat dann auch dazu geführt, daß man von niellierten Platten das Niello durch Ausſchmelzen entfernte und ſo die Möglichkeit erlangte, Abdrücke zu nehmen.

IV. Die vervielfältigenden Künſte.*)

Ein jedes Gemälde, ein jedes plaſtiſche Kunſtwerk oder

*) Benutzt werden: Weſſely, Anleitung zur Kenntnis und zum Sammeln der Werke des Kunſtdruckes. Leipzig 1876. — Alfred de Loſtalot, les procédés de la Gravure — Paris o. J. —

Monument der Baukunst ist ein Unikum: wer dasselbe kennen lernen will, muß Gelegenheit finden, es persönlich zu sehen und zu studieren. Wenn nun Abbildungen eines Kunstwerkes auch selten uns den Anblick des Originals ersetzen können, so vermögen sie doch wenigstens eine leidliche Vorstellung zu vermitteln und sind jedenfalls den Beschreibungen von Denkmälern der bildenden Kunst weit vorzuziehen. Deshalb hat die Erfindung des Holzschnittes, des Kupferstiches eine so große kulturhistorische Bedeutung, weil durch sie nun die Abbildungen von Kunstwerken in die weitesten Kreise des Volkes verbreitet werden, wie durch den Buchdruck die Schriften, die, so lange in wenigen Exemplaren vorhanden und in den Bibliotheken verwahrt, jetzt Allgemeingut werden, einem jeden zugänglich. Durch die Ausbildung der vervielfältigenden Künste ist es ermöglicht worden, daß die Kenntnis von Malern und anderen Künstlern und ihren Werken sich über die ganze civilisierte Welt verbreitete, daß ein Interesse an der Kunst und an ihrer Entwickelung überhaupt erwachen konnte.

Wir haben zwei Arten des Kunstdruckes zu unterscheiden, den Hochschnitt (gravure en relief) und den Tiefschnitt (gravure en creux). Zu der ersten Art gehört der Holzschnitt (xylographie), die Herstellung der Schrotblätter (manière criblée), der Teigdruck (empreinte en pâte), zu der anderen der Kupferstich (Chalcographie). So verschiedenartig auch die Technik der vervielfältigenden Künste sein mag, alle haben eins gemeinsam, daß nicht die von dem Künstler gearbeiteten Platten, sondern erst die von ihnen genommenen Abdrücke das Kunstwerk darstellen.

A. Der Holzschnitt. (Xylographie).

Man hat über den Ursprung des Holzschnittes und seine erste Erfindung eingehende Untersuchungen angestellt, ist aber zu einem allseitig befriedigenden Resultate bis jetzt nicht gelangt. Daß von alters her mit Holzformen Webstoffe bedruckt worden sind, scheint ganz sicher; meines Erachtens aber setzt die Verwendung des Holzschnittes zur Herstellung von Kunstdrucken

immer den Gebrauch des Papiers voraus, und dieſer iſt vor Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nicht allgemein verbreitet geweſen.

Die Technik des Holzſchnittes iſt folgende. Auf dem glattgehobelten Holzſtock wird die Fläche, auf der der Holzſchnitt ausgeführt werden ſoll, mit einer Kreidelöſung geweißt und dann die Zeichnung genau auf ſie übertragen. Mit einem ſcharfen Meſſer ſchneidet der Künſtler nun alle die Stellen ſauber aus, die im Abdruck weiß erſcheinen ſollen, und vertieft ſie, ſo daß nur die Partieen, die beim Drucke die Farbe auf das Papier zu übertragen haben, erhaben ſtehen bleiben. Es ſcheint, daß man im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert zuweilen auch Metallplatten in dieſer ſelben Weiſe zum Drucke vorbereitet hat; gewöhnlich aber bediente man ſich ſchon der leichteren Arbeit wegen der Holzſtöcke, und zwar nahmen die älteren Meiſter Birn- oder Pflaumenbaumholz, das parallel der Axe des Baumſtammes geſpalten war (Langholz), während die neueren Holzſchneider, ſeit Thomas Bewick, Hirnholz verwenden, Querſchnitte des Baumſtammes. Der Holzſchneider der neuern Zeit benutzt auch meiſtens Buchsbaumholz und bearbeitet dasſelbe mit einer Menge verſchieden geformter Stichel. Ein Übelſtand der alten Holzſchnittplatten war, daß durch den Gebrauch dieſelben ſich ſchnell abnutzten, daß einzelne Linien ſich loslöſten oder die Platten ſelbſt zerſprangen. Dieſen früher nur zu gewöhnlichen Unfällen hat die neuere Zeit dadurch vorgebeugt, daß man von den Originalholzſtöcken überhaupt kaum noch Abdrücke macht, ſondern dieſelben abformt, die Formen mit Schriftblei ausgießt oder durch Galvanoplaſtik von ihnen eine dem Original getreu entſprechende Kopie herſtellt (Clichés). Dieſe Kopieen werden bei dem Druck benutzt und können jederzeit und mit leichter Mühe, ſobald ſie ſchadhaft geworden ſind, aufs neue beſchafft werden.

Vor Erfindung der Druckerpreſſe legte man auf die geſchwärzte Holzſchnittplatte das befeuchtete Papier auf und rieb nun mit einem Ballen oder einem Reiber ſo lange auf der Rückſeite des Papiers, bis die Platte ſich genau abgedruckt

LIBRARY OF THE

Fig. 78.

Der heil. Christoph von 1423.
(Nach Bucher.)

hatte. Es ſind dies die ſogenannten Reiberdrucke (épreuve à la brosse ou au frottoir).

Einige ältere Abdrücke ſcheinen ſicheren Kennzeichen nach nicht von Holz-, ſondern von ganz ähnlich bearbeiteten Metallplatten abgedruckt zu ſein.

Einer der älteſten bekannten Hochſchnitte, auf Pergament gedruckt, befand ſich ehedem in der berühmten Sammlung von T. O. Weigel in Leipzig und iſt in dem von Weigel und Zeſtermann herausgegebenen Prachtwerke „die Anfänge der Buchdruckerkunſt (Lpz. 1866)“ abgebildet worden. Es ſtellte Chriſtus am Kreuze dar, mit Maria und Johannes, und es wurde ſeine Herſtellung in das Ende des zwölften, den Anfang des dreizehnten Jahrhundert verſetzt; indeſſen hat man nicht das Alter, wohl aber die Herſtellung des Blattes durch Holz oder Metallſchnitt angefochten. Aus dem vierzehnten Jahrhundert giebt es ſchon eine größere Zahl von Holzſchnitten; der erſte datierte iſt der heil. Chriſtoph von 1423, der, in dem Karthäuſerkloſter Buxheim bei Memmingen aufgefunden, in den Beſitz des Lord Spencer zu Althorp übergegangen iſt (verkleinerte Abbildung Fig. 78). Die Brüſſeler Bibliothek beſitzt eine Madonna mit dem Kinde, datiert 1418; doch wird dieſes Datum beſtritten. Im fünfzehnten Jahrhundert wird der Holzſchnitt in den Niederlanden und in Deutſchland weiter ausgebildet. Es entſtehen die Bilderfolgen des Speculum humanae salvationis, der Biblia pauperum, der Ars moriendi (Fig. 79). Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts iſt der Holzſchnitt ſchon zu einer bedeutenden Leiſtungsfähigkeit gelangt; die Weltchronik des Hartmann Schedel, die, mit den Schnitten nach Michael Wohlgemuth und Wilhelm Pleydenwurff illuſtriert, 1493 zu Nürnberg bei Anton Koburger erſchien, bietet ein gutes Beiſpiel. Eine vorzügliche Serie von Abbildungen älterer Holzſchnitte hat Auguſt Eſſenwein unter dem Titel „die Holzſchnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germaniſchen Muſeum (Nürnberg 1874)“ veröffentlicht.

Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (1499) erſchien

Fig. 79.

Aus der Ars moriendi.
(Nach Otte.)

dann in Venedig die Hypnerotomachia Poliphili, die mit zahlreichen sehr schön gezeichneten und vorzüglich ausgeführten Holzschnitten illustriert ist. Eine schöne Probe italienischen Holzschnittes bietet die Illustration der Venezianischen Herodotausausgabe vom Jahre 1494 (s. Titelblatt). Zur höchsten Blüte gelangte diese Kunst in den ersten Dezennien des sechzehnten Jahrhunderts, als Dürer, Holbein, Kranach ihre Zeichnungen durch den Holzschnitt vervielfältigen ließen, als Meister wie Hans Burgkmair, Hans Schäuffelein u. a. für die Illustrationen Bücher beschäftigt waren. In den Niederlanden hat die Holzschneidekunst noch im siebzehnten Jahrhundert, als sie in Deutschland schon im Verfall begriffen war, einige vorzügliche Meister aufzuweisen, wie Christoph Jegher (1578—1660 oder 1590 bis 1670) und Jan Livens (1607—63? — s. Fig. 80). Im siebzehnten Jahrhundert beginnt, wie gesagt, die Holzschneidekunst von dem Kupferstich mehr und mehr verdrängt zu werden. Sie hatte in den gedruckten Büchern die Miniaturen ersetzt, wurde nun aber ihrerseits von dem zarteren und eleganteren Kupferstich beiseite geschoben, und kam bald ganz in Vergessenheit: kaum daß noch für Kalender, Volkslieder u. s. w. rohe, ungeschlachte Holzschnitte ausgeführt wurden.

Einen neuen Aufschwung nahm diese Kunst, als in England Thomas Bewick (1753—1828) die Technik verbesserte und ihre Leistungsfähigkeit ganz bedeutend steigerte. In Berlin hat dann Johann Friedrich Gottlieb Unger (1750—1804) viel dazu beigetragen, den Holzschnitt wieder zu Ehren zu bringen, und hat in Friedrich Wilhelm Gubitz (1786— 1870), der auch im Farbenholzschnitt sich versuchte (Porträt der Gräfin Voß) einen hervorragenden Nachfolger sich erzogen.

Welch hohe Bedeutung die Holzschneidekunst für unsere moderne Zeit hat, wie ohne sie die zahllosen billigen illustrierten Bücher, die jahraus jahrein erscheinen, gar nicht möglich wären, wie vervollkommnet die Technik, das alles braucht an dieser Stelle wohl nicht hervorgehoben zu werden.

Die Erfindung des Farbenholzſchnittes (Helldunkelſchnitt, Chiaroscuro, Clairobscure, Camaïeu) wird gewöhnlich dem Ugo da Carpi, der 1516 in einer Eingabe an

Fig. 80.

Italieniſcher Nobile von Jan Livens.
(Nach Bucher.)

den Venetianischen Senat sich dieser Entdeckung rühmte, zugeschrieben; doch besitzen wir Blätter von Albrecht Dürer, von Lukas Kranach, Hans Baldung (Grien genannt), Johann Wechtelin (um 1519, dem Meister mit den gekreuzten Pilgerstäben) u. a., die vor den Arbeiten des Italieners entstanden sein dürften. Später wurde diese Kunstweise in den Niederlanden gepflegt: Hendrik Hondius (1573—1646?), Hendrik Goltzius (1558—1617) wären da zu nennen. Unter den Italienern sind besonders hervorragend Ugo da Carpi (gest. 1523), Andrea Andreani (1540—1623), Antonio Fantuzzi, Bartolomeo Coriolano (um 1630—46), der Graf Antonio Maria Zanetti (1680—1767).

Die Technik ist folgende. Zunächst wird auf eine Platte die Contourzeichnung aufgetragen und geschnitten. Diese Zeichnung wird nun auf eine Anzahl andere Platten übertragen, und auf diesen Platten das herausgeschnitten, was beim Abdruck nicht farbig erscheinen soll. So druckt man z. B. mit der ersten Platte den Contour; derselbe kann durch Holzschnitt oder durch Kupferstich hergestellt sein. Die folgende Platte giebt etwa in lichtem Braun den Lokalton; die höchsten Lichter sind ausgeschnitten, bleiben also weiß. Die dritte Platte druckt den Schattenton. Es liegt auf der Hand, daß je mehr Platten verwendet werden, desto feiner die Farbenabstufungen sich herstellen lassen, und daß man statt verschiedener Nuancen einer und derselben Farbe auch bunte Farbentöne verwenden kann.

B. Schrotmanier (manière criblée).

In eine Metallplatte ist die Zeichnung mit kleinen Punkten eingeschlagen; durch tiefgeschnittene Linien wird sie vervollständigt. Beim Abdruck erscheinen diese Linien und Punkte weiß auf schwarzem Grunde. Henri Delaborde (La Gravure. — Paris o. J.) will zwei Schrotblätter aus dem Jahre 1406 kennen; das erste sicher datierte Blatt ist jedoch erst beinahe fünfzig Jahre später 1451 entstanden, das Bild des heil. Bernhardin. Die

Fig. 81.

Schrotblatt: heil. Hieronymus.
(Nach Otte.)

Schrotblätter sind ziemlich selten und kommen nach dem fünfzehnten Jahrhundert kaum noch vor; als Probe teile ich hier mit die verkleinerte Kopie nach dem Bilde des heil. Hieronymus, das früher in der Weigel'schen Sammlung sich befand (Fig. 81).

C. Teigdrucke (Empreinte en pâte).

Dieselben entstehen dadurch, daß man die zum Abdruck vorbereitete Hochschnittplatte mit einer Teigmasse bestrich und so alle Vertiefungen derselben ausfüllte. Diese Masse besteht aus Leim oder einem ähnlichen Teige und wird gewöhnlich schwarz gefärbt. Auf die so präparierte Platte legte man ein Blatt Papier, das gelb, orange oder rot gefärbt war, und druckte dann die Platte ab. Man bestreute den so erhaltenen Abdruck zuweilen, ehe der Teig erhärtete, noch mit Metallpulver oder Wollstaub. Die Teigdrucke sind von größter Seltenheit, wahrscheinlich nur in Süddeutschland, zumal in Augsburg im fünfzehnten Jahrhundert angefertigt worden. (Vgl. Bucher und Lippmann, Formschneidekunst. — Geschichte der technischen Künste, I. — Stuttg. 1875.)

Der Kupferstich (Chalcographie).

Der Kupferstich unterscheidet sich vom Holzschnitte, daß die Linien, die beim Abdrucke schwarz erscheinen sollen, nicht erhöht wie die Typen der Drucklettern auf der Platte stehen, sondern vertieft in dieselbe eingeschnitten sind. Die Druckfarbe wird vermittelst Ballen auf die Platte aufgetragen, in die vertieften Linien hineingerieben, sodann sorgfältig abgewischt und darauf das weiche ungeleimte Druckpapier feucht aufgelegt.

Um den Druck der Presse zu mildern, wurden auf die Rückseiten der Platte wie des Papiers Filztafeln gebreitet, dann die so geschützte Platte mit dem Druckpapier zwischen zwei passende Bretter gelegt, das Ganze durch die Walze der Druckerpresse hindurchgezogen. Trotz aller Vorsicht nützt sich aber doch mit der Zeit die gestochene Platte ab; die nur leicht eingegrabenen feinen Linien verschwinden mehr und mehr, und so treten die Schatten

in ungebührlicher Weiſe hervor. Die Linien werden endlich ſo flach, daß ſie nur wenig Schwärze aufzunehmen vermögen: dadurch erſcheint der Abdruck matt. Will man fernere Abzüge machen, ſo muß die Platte retouchiert werden, indem man die zu flachen Taillen wieder vertieft.

Ein geübtes Auge wird mit Leichtigkeit einen guten von einem ſchlechten Abdruck zu unterſcheiden wiſſen: beſtimmt doch allein die Güte des Abdruckes (épreuve) den Wert des Kupferſtiches (estampe). Man hat auch äußere Merkmale, welche die Beurteilung erleichtern. Die älteren Kupferſtiche ſind wahrſcheinlich von den Meiſtern ſelbſt abgedruckt worden, ſpäter jedoch haben die Stecher oft für Kunſthändler gearbeitet und dieſe haben ihre Namen (die Adreſſe) dann auf die Platte ſetzen laſſen, entweder lateiniſch: excudit (Fig. 49), oder impensis, oder franzöſiſch: se trouve chez, oder deutſch: zu finden bei. Die Platten ſind dann aus dem Beſitze eines Verlegers in die anderer gekommen, und es gehört zu den für einen Kupferſtichſammler erforderlichen Kenntniſſen, zu wiſſen, in welchem Zuſtande die Platte ſich befand, als ſie die Adreſſe eines beſtimmten Kunſthändlers erhielt. Die beſten Abdrücke ſind die vor der Adreſſe. So kamen die Originalplatten, die Marco Dente da Ravenna († 1527) und Marcantonio Raimondi (1475—1534) geſtochen, in den Beſitz des Kunſthändlers Antonio Salamanca (geb. 1510), der ſie zum Teil retouchierte, d. h. die erloſchenen Linien wieder aufkratzte und vertiefte; ſpäter erwarb des Marco Dente Platten Giovanni Battiſta, des Marcanton Matteo Roſſi (Mitte des 17. Jahrhunderts); endlich im 18. ließ C. Loſi wieder neue Abdrücke machen. Die Platte der Himmelfahrt Mariä, welche Schelte à Bolswert (geb. 1586) nach P. P. Rubens ſtach, war zuerſt im Beſitze von M. van Enden, dann von G. Hendrix, ſpäter von C. Huberti, endlich von C. van Merlen. Es ergiebt ſich alſo, daß notwendiger Weiſe die Adreſſe zugleich ein Merkmal der Güte und der Erhaltung der Platte und ſomit auch des Wertes des Abdruckes bietet.

Die allererſten Abdrücke eines Kupferſtiches ſind in der Regel rauh; dann kommen eine Anzahl vorzügliche Drucke. In den Stichen des ſiebzehnten, zumal aber des achtzehnten Jahrhunderts und der neueren Zeit werden dieſe ausgezeichneten Blätter dadurch kenntlich gemacht, daß die Unterſchrift des Stiches noch gänzlich fehlt: ſie ſind vor der Schrift, avant la lettre. Auch in dieſer Hinſicht hat man in den letzten Jahrzehnten noch Unterſcheidungen gemacht: auf die ſchönſten der Avant la lettre haben die Stecher ihren Namen mit Bleiſtift vermerkt (Künſtlerabdrücke, Épreuves d'Artiste). Hin und wieder radiert oder ſticht der Künſtler auf den Rand der Platte auch Improviſationen, die ſpäter abgeſchliffen werden. Solche Abdrücke heißen Épreuves de Remarque. Beſonders ſchön wirken die Abdrücke auf chineſiſches Papier, ein ganz dünnes leicht getöntes Papier, das etwas größer als die Kupferplatte, auf das weiße Kupferdruckpapier aufgeleimt iſt.

Dann wird auf die Platte die Unterſchrift mit der kalten Nadel vorgeriſſen (mit geriſſener Schrift), darauf der Titel mit dem Grabſtichel in Contouren geſtochen, aber nicht ausgefüllt (mit offener Schrift), endlich iſt die Unterſchrift beendet; ſpäter wird etwa noch eine Dedication oder die Adreſſe des Kunſthändlers hinzugefügt. Alle dieſe verſchiedenen Zuſtände (états) der Platte beſtimmen den Preis eines Kupferſtiches. Von hervorragenden Blättern ſuchen die Sammler Probedrücke, die der Stecher für ſich vor Vollendung der Platte, die Wirkung zu beurteilen, machen ließ, mit bedeutenden Summen zu erwerben. Manchmal hat der Kupferſtecher ſpäter die Platte ſelbſt verändert, etwas hinzugeſetzt oder fortgenommen, und auch dieſe Variationen werden hoch bezahlt. Fehler in der Unterſchrift geben den Liebhabern ſelbſt Gelegenheit, Raritäten zu erwerben; ſo hat Raffael Morghen auf dem zweiten Abdrucke ſeiner Madonna nach Andrea del Sarto die Unterſchrift: „La Madonna col Rambino“; erſt auf der dritten Abdrucksfolge iſt Bambino korrigiert. Bekannt iſt, daß derſelbe große Kupferſtecher auf ſeinem Blatte,

das Abendmahl nach Lionardo da Vinci, in der Unterschrift: „Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est“ zuerst das Komma zwischen vobis und quia ausgelassen hat, und die Abdrücke vor dem Komma haben deshalb einen bei weitem höheren Preis.

Dieser Preis wird jedoch nicht einzig und allein durch die Seltenheit oder die Schönheit des Abdruckes bestimmt, sondern hängt wesentlich auch von der guten Erhaltung des Blattes ab. Tadellose Exemplare eines hervorragenden Kupferstiches erreichen deshalb in den Versteigerungen oft einen ganz enormen, übrigens stets noch steigenden Preis, während geringere, beschädigte Abzüge desselben Kunstblattes für verhältnismäßig geringes Geld zu haben sind. So wurde die Heilung der Kranken von Rembrandt (das sogenannte Hundertguldenblatt) 1867 auf der Auktion Price mit 1180 Pfund Sterling, 1868 auf der Auktion Palmer mit 1100 Pfund bezahlt. 1883 wurde das Porträt des Adrian van Toll (des Tolling), eine der seltensten Radierungen Rembrandts, auf einer Londoner Auktion bis 1510 Pfund getrieben; 1835 war sie bei der Versteigerung von Pole Carew in London nur mit 220 Pfund bezahlt worden. 1809 hatte es Pole Carew für 56 Pfund gekauft. Der Sammler also, der das Geld nicht scheut und nur ganz gute Stiche für sich erwirbt, wird das angelegte Kapital immer wieder beim Verkaufe lösen, während der Liebhaber, der mittelmäßige Ware kauft, bei einer Versteigerung seiner Sammlung aller Wahrscheinlichkeit nach bedeutende Verluste erleiden wird.

Zur untadligen Erhaltung eines Kupferstiches gehört zunächst, daß derselbe gut gedruckt ist, d. h. daß das Druckpapier nicht etwa eine Falte gebildet hat, dann daß es nicht fleckig ist. Stockflecke kommen bei den Stichen aus den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts häufig vor und lassen sich entfernen durch Waschen, durch Bleichen; aber der Kenner wird sofort ein gewaschenes Exemplar erkennen und für dasselbe nicht den Preis, den er für ein unverletztes bietet, zahlen. Daß Tinten- und Ölflecke einen Stich entwerten, daß Risse, Abreibungen, so gut sie auch geflickt

oder über überzeichnet sind, doch selbst ein vorzügliches Blatt eigentlich wertlos machen, das liegt ja auf der Hand.

Eine andere wichtige Frage ist: wie ist der Rand des Kupferstiches erhalten? In der Regel hat man die Darstellung mit einer Linie abgegrenzt, die Stichlinie; die Kupferplatte selbst prägt sich nun bei dem Drucke in das weiche Papier ein: man kann genau beobachten, wie groß die Platte war, die der Stecher benutzt hat. Bis zu dieser eingedrückten Plattengrenze rechnet man den sogenannten Plattenrand. Was über diese Plattengrenze hinaus noch von Papier erhalten ist, wird Originalrand (voller Rand) genannt. Je mehr Rand erhalten ist, desto wertvoller ist der Kupferstich; das sollten alle die bedenken, die so gern bereit sind, wenn ein Kunstblatt nicht in ihre Portefeuilles hineinpaßt, es zu beschneiden. Ein Blatt, bis zum Plattenrande beschnitten, gilt weniger, als wenn der Originalrand erhalten ist, mehr als ein Stich, der bis zur Stichlinie beschnitten, und dieser ist wiederum mehr wert, als wenn etwas von dem Stiche selbst abgeschnitten (verschnitten) worden ist. Diese unter den Sammlern verbreitete Liebhaberei für breite Ränder beinflußt die Preise, die für einen Stich gezahlt werden, nicht unbedeutend.

Schwierig ist es für den Sammler, dem nicht eine reiche Erfahrung zu Gebote steht, oder der nicht die erforderlichen Handbücher zur Verfügung hat, zu unterscheiden, ob Originale, ob Kopieen ihm zum Verkauf angeboten werden. Die selteneren, kostbareren Stiche sind schon in älterer Zeit häufig kopiert worden, vor allem die von Dürer, Rembrandt, Marcanton.

Es erschien notwendig, kurz auf diese Umstände, die den Geldwert eines Kupferstiches bedingen, hinzuweisen, weil im Publikum noch die irrigsten Ansichten verbreitet sind. Abgesehen von den Leuten, die meinen, jeder in ihrem Besitz befindliche Kupferstich müsse ein bedeutendes Kapital wert sein, giebt es genug, die nicht fassen können, weshalb einer kleinen Verletzung wegen u. s. w. ihr Stich nun einen viel geringeren Preis erzielen solle, als ein anderer, bei dem jener Schaden nicht vor-

handen. Es kommt aber noch eins dazu, was die Besitzer von Stichen, von Kunstwerken anderer Art, von Antiquitäten zu der irrigen Ansicht bewegt, sie seien in der glücklichen Lage, Schätze zu besitzen. Hin und wieder berichten ja die Zeitungen, wie hohe Preise auf der oder jener Kupferstichauktion in Leipzig oder München, Paris oder London gezahlt worden sind, oder Kunstlagerkataloge bieten einzelne Stücke für große Summen an; nun meinen die Leute, die dies oder jenes Blatt besitzen, das so teuer bezahlt worden ist, sie müßten für dasselbe denselben oder nahezu den gleichen Preis erhalten. Das ist aber durchaus irrig: der Kunsthändler wird nie ein Kunstwerk so hoch bezahlen, wie er es zu verkaufen gedenkt, und die Preise auf den Auktionen sind auch nicht maßgebend, da der Zufall, daß mehrere Liebhaber auf ein Blatt reflektieren, auch die Steigerung veranlaßt haben kann; wegen eines einzigen Stiches oder wegen einer Mappe mit Stichen kann man ja nicht eine Auktion veranstalten, und auch die Versteigerung selbst ist ja teuer und schmälert nicht unbedeutend den anscheinlichen Gewinn.

Die wichtigsten Arten des Kupferstiches sind die Grabstichel-Arbeit (Gravure au burin), der Stich mit der kalten Nadel (Gr. à la pointe sèche), die punktierte Manier (Gr. au pointillé), die gepunzte Manier (Gr. au maillet), die Radierung (Gr. à l'eau forte), die Crayonmanier (Gr. dans le genre du crayon), die Schwarzkunst (Gr. en manière noire), die getuschte Manier (Gr. au lavis) und die Aquatintamanier (Gr. l'aquatinte).

D. **Die Grabstichel- oder Linienmanier** (Gravure au burin ou en taille douce).

Diese Art des Kupferstiches ist unstreitig die älteste aber auch die wichtigste, da sie am meisten den Charakter eines wahren Kunstwerkes an sich trägt. Über die Zeit und den Ort der Erfindung ist viel gestritten worden. Daß man im Altertum schon die Kunst kannte, Metallflächen mit Figurenzeichnungen, deren Contouren eingeschnitten waren, zu dekorieren, das ist ja bekannt;

es sei nur an die sogenannten etruskischen Spiegel erinnert, deren Gravierungen sich vortrefflich zum Abdrucken eignen würden.

Während des Mittelalters hat man Metallgeräte, Schüsseln, Patenen, Kelche u. dgl. gleichfalls mit Gravierungen ornamentiert und, wie schon früher (S. 191) hervorgehoben wurde, diese Gravierungen zuweilen mit Niello ausgefüllt. Es fragt sich nun, wann und wo man zuerst auf den Gedanken gekommen ist, diese gravierten Platten abzudrucken. Henri Delaborde hält auch jetzt noch an der alten Ansicht fest, daß dem Florentiner Goldschmiede Maso Finiguerra die Anregung oder mindestens die Vervollkommnung der Technik zuzuschreiben sei, der um 1452 (nicht 1460) seine Krönung der Maria, eine Gravierung, die für eine Kußtafel (Pax) des Battisterio zu Florenz bestimmt war, ehe er die Linien mit Niello ausfüllte, auf Papier abdruckte. Diese Niello-Abdrücke sind, wie schon bemerkt wurde, sehr selten; ein Beispiel derselben mögen die beigefügten Abbildungen (Fig. 82, 83) bieten. Gegen jene von Delaborde in neuester Zeit wieder vertretene Darstellung ist einzuwenden, daß deutsche Kupferstiche aus der Zeit vor 1452 vorhanden sind, eine Passion, sieben Blatt, datiert 1446 (zu Montpellier), vor allem der mit dem Monogramme P bezeichnete Stich, der die h. Jungfrau darstellt und mit der Jahreszahl 1451 bezeichnet ist, früher in der Sammlung von T. O. Weigel, bei deren Versteigerung von Eugen

Fig. 82.

Italien. Niello, 15. Jahrh. (Nach Delaborde.)

Fig. 83.

Italien. Niello, 15. Jahrh. (Nach Delaborde.)

Fig. 84.

Älteſter datierter deutſcher Kupferſtich vom Meiſter P. 1451.
(Nach Otte.)

Felix zu Leipzig für 3950 Thaler erworben (verkleinerte Nachbildung Fig. 84). Jedenfalls ist die Technik des Kupferstiches in Deutschland zuerst gefördert worden. Vom rein technischen Standpunkte aus betrachtet, sind die Arbeiten des Meisters E. S. (1464 und 1466), des Martin Schongauer (—1488), hoch über die Stiche des Andrea Mantegna (1431—1506), des Antonio Pollajulo (1433—1498), des Giovanni Antonio da Brescia, des Girolamo Mocetto u. a. zu stellen. — Ursprünglich sind die Kupferstecher wohl aus dem Kreise der Goldschmiede hervorgegangen, bald aber sind es vorzüglich Maler, die ihre eigenen Entwürfe auf diese Weise vervielfältigen. Sie waren dadurch in den Stand gesetzt, ihre Phantasie frei walten zu lassen und Gegenstände zur Darstellung zu wählen, die gemalt schwerlich Abnahme gefunden, die aber für das wenige, was ein Kupferstich kostete, gern gekauft wurden. So erscheinen neben den Andachtbildern, neben den Darstellungen aus der h. Schrift und den Heiligenlegenden, Scenen aus dem bürgerlichen Leben, bald mit mehr, bald mit weniger Humor behandelt, Portraits berühmter Zeitgenossen, Merkwürdigkeiten (wie z. B. Dürer das Rhinoceros stach) u. dgl., kurz, es bot sich dem Künstler nun eine viel größere und freiere Auswahl von Stoffen, als er je vorher gehabt. Deshalb haben diese vom Stecher selbst entworfenen Bilder einen so hohen Wert, weil Maler und Kupferstecher noch in einer Person vereinigt sind. Die Werke der Peintres-Graveurs werden darum von den Sammlern ganz besonders geschätzt und hoch gehalten. In Deutschland erreichte die höchste Meisterschaft der Kunst Albrecht Dürer (1471—1528. — vgl. Fig. 5)), in dessen Art dann noch die Kleinmeister: Georg Pencz (1500—1550), Barthel und Hans Sebald Beham († 1540, resp. 1500—1550), Albrecht Altdorfer (1488 bis 1538), Heinrich Aldegrever (1502—1562), arbeiten. Nicht minder bedeutend ist in Italien Marcantonio Raimondi (1475—1534 — vergl. Fig. 6), der zuerst Dürers Arbeiten, zumal sein Leben der Maria kopierte, später nach Raffaels

Zeichnungen viel ſtach und es zu einer ganz hervorragenden Meiſterſchaft brachte. Viel weniger leiſteten ſeine jüngeren Zeitgenoſſen Marco Dente da Ravenna († 1527), Agoſtino di Muſi (Veneziano. — † um 1538), Giovanni Jacopo Caraglio (1500—1570), Giulio Bonaſone (thätig zwiſchen 1531 und 1574), Giorgio Ghiſi (1520—1562); aber allen iſt eins gemeinſam: ſie arbeiten gewöhnlich nicht nach eigenen Kompoſitionen, ſondern ſtreben die Werke der großen zeitgenöſſiſchen Maler wiederzugeben und zu deren Verbreitung beizutragen. Und dieſe Auffaſſung von dem Berufe des Kupferſtechers wird gegen Ende des ſechzehnten Jahrhunderts bald die allgemein herrſchende.

In den Niederlanden ſticht der große Lucas von Leyden, Dürers Zeitgenoſſe (1494—1533), ſpäter der Meiſter der kühnen effektvollen Grabſticheltechnik, Hendrik Goltzius (1558—1610), wohl noch nach eigenen Kompoſitionen, aber ſchon die Schüler des Goltzius: Jacob Matham (1571—1631), Jan Muller (1570—1625), Jan Saenredam (1565—1607), Jacob de Gheyn (1565—1616) ſtechen mit Vorliebe nach Gemälden anderer Künſtler, dasſelbe thut Hieronymus Cock, Cornelius Cort, (vgl. Fig. 7), Philipp Galle und ſeine Söhne Cornelius und Theodor, Johann, Raffael und Aegidius Sadeler (1550 bis 1610; 1555—1616; 1560—1629). So fand Rubens ſchon eine tüchtige, leiſtungsfähige Kupferſtecherſchule in den Niederlanden vor, und aus ihr zog er die Meiſter ſich heran, denen er die Vervielfältigung ſeiner Werke anvertraute, und die wir gewöhnlich mit dem Namen der Rubensſtecher bezeichnen: Schelte à Bolswert (geb. 1586), Pieter de Jode (geb. 1606), Paul Pontius (1603—1658), Lucas Vorſtermann (geb. 1578), Peter Soutman (1580—1653). Sie ſuchen zuerſt den maleriſchen Effekt ihrer Vorbilder wiederzugeben, während ihre Vorgänger ſich mehr begnügt hatten, eine ſchattierte Zeichnung ihrer Vorlagen zu reprozieren.

Ein vorzüglicher Nachfolger der Rubensſtecher iſt dann

Cornelius Visscher (1618—1658), der besonders die Gemälde von Ostade und Brouwer in vollendeter Weise wiederzugeben verstand. Der Blüte der niederländischen Kupferstichkunst schließt sich an die der französischen. Der erste große Meister, der uns da begegnet, ist Robert Nanteuil (1626—1678), unübertroffen als Bildnisstecher; ihm steht ebenbürtig zur Seite Antoine Masson (1636—1700). François de Poilly (1623—1693), Jean Louis Roullet (1645—1699), vor allem aber Gérard Edelinck (1640—1707) und Gérard Audran (1640—1703), wären als die bedeutendsten Meister namhaft zu machen. In das achtzehnte Jahrhundert hinein reicht noch die Thätigkeit des Pierre Drevet (1664—1739) und seines Sohnes des Pierre Imbert Drevet (1697—1739). Eine bemerkenswerte Eleganz des Vortrages erreichte Johann Georg Wille (geb. im Großherzogtum Hessen 1715, gest. zu Paris 1808) und sein Zeitgenosse Georg Friedrich Schmidt (1712—1775). Ein Schüler von Wille ist Johann Gotthard von Müller (1747—1830), dessen großer Sohn Friedrich Müller (1782—1816) den berühmten Stich der Sixtinischen Madonna ausführte. Andere Schüler Willes waren Jean Guillaume Bervic (1756—1822), der Lehrer von Paolo Toschi (1788 bis —1854), dann Carlo Antonio Porporati (1740—1816) und Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844), der wieder den hervorragenden Meister Auguste Gaspard Louis Boucher-Desnoyer (1779—1851) ausbildete. Aus der Schule des Joseph Wagner (1706—1780), der in Venedig eine chalcographische Anstalt gegründet hatte, ging hervor Giovanni Volpato (1738—1808), der Giovanni Folo (1764—1836) und den Hauptmeister der neueren Kupferstechkunst Raffael Morghen (1758—1833) unterrichtete. Ihm gleich steht Giuseppe Longhi (1766—1831), der Lehrer des Pietro Anderloni (1784—1849), des Mauro Gandolfi (1774—1834) und des Giovita Garavaglia (1790—1835). Die genannten französischen und italienischen Meister repräsentieren schon die

Blütezeit der neueren, auf farbige Zusammenwirkung hinzielenden Epoche der Kupferstechkunst. In England schließen sich ihnen an die Landschaftsstecher, die durch den Franzosen François Vivarès (1709—1780) angeregt sind, John Browne (1719—1790) und der hochberühmte William Woollet (1725—1785. Unter den Figurenstechern ist besonders durch seine Virtuosität in der Darstellung des Fleisches berühmt Robert Strange (1721 bis 1792), ein Schüler des Franzosen Ph. le Bas (vgl. S. 85 Fig. 28). William Sharp (1746—1824) ist aus der Schule des Italieners Francesco Bartolozzi (1730—1813) hervorgegangen, der wiederum in der Anstalt von Wagner zu Venedig gebildet worden war; von Sharp empfing den Unterricht Thomas Holloway (1748–1827), dessen sieben Stiche nach den Tapeten-Kartons Raffaels zu den vorzüglichsten, technisch am meisten vollendeten Leistungen der Grabstichelarbeit gehören. In Deutschland arbeiten in diesem Jahrhundert außer den schon oben genannten Meistern Samuel Amsler (1791—1849), Moritz Steinla (Müller. — 1792—1857), ein Schüler von R. Morghen und Longhi, Georg Jacob Felsing (1802), gleichfalls ausgebildet von Longhi und Toschi, Friedrich Eduard Eichens (1804), der erst den Unterricht der Franzosen Forster und Richomme, dann den von Toschi genoß. Joseph Keller (1811—1873), der Stecher von Raffaels Disputà, Johann August Eduard Mandel (1810—1883), dessen Schüler Louis Jacoby (geb. 1828) u. v. a.

Eine absolut getreue Nachbildung des Originalgemäldes werden wir von den Kupferstechern nicht erwarten und verlangen dürfen; wir müssen immer mit einer Summe von bald kleineren bald größeren Versehen und Fehlern rechnen, die entweder beim Nachzeichnen des Gemäldes oder beim Stiche selbst vorkommen. Man braucht nur die verschiedenen gestochenen Reproduktionen eines und desselben Gemäldes zu betrachten und wird sich dann leicht überzeugen, daß jeder Kupferstecher nach seiner subjectiven Beanlagung das Original auffaßt und wiedergiebt. Gut ist es

noch immer, wenn der Künstler ein tüchtiger Zeichner ist und selbst das Gemälde, das er wiederzugeben hat, nachzuzeichnen vermag; der berühmte Robert Strange war leider ein bei weitem besserer Stecher als Zeichner, und so finden sich gerade auf seinen Bildern häufig schlimme Verstöße. Aber manche hervorragende Meister waren auch durch Umstände genötigt, nach fremden Zeichnungen zu arbeiten. So hat Raffael Morghen sein Abendmahl nach der grundfalschen Zeichnung von Matteini gestochen. Wenn wir dem Stiche auch nicht die verdiente Bewunderung versagen, kann er uns doch keine Vorstellung von Lionardos Komposition vermitteln. Friedrich Müller hat die Zeichnung nach der Sixtinischen Madonna nicht selbst machen dürfen, sondern hat sich mit der einer mehr als mittelmäßigen Malerin begnügen mußte: kein Wunder, wenn der sonst so ausgezeichnete Stich doch trotz aller späteren Mühe des Meisters nur unvollkommen Raffaels herrliche Schöpfung wiedergiebt.

Wenn es sich also um eine absolut treue Reproduktion des Originals handelt, so wird der Kupferstich dieser Anforderung in den seltensten Fällen genügen. Ich möchte ihn eher mit einer künstlerischen Übersetzung vergleichen, die wohl in den Hauptsachen exakt, in den Nebendingen mit einiger Freiheit sich bewegt. Treuer ist jedenfalls die Photographie, und was in heutiger Zeit schwer ins Gewicht fällt: sie ist bedeutend billiger. Ein guter moderner Stich, selbst wenn es kein Avant la lettre ist, kostet immer 75—100 Mark, und diese Summe auszugeben, ist heut das kunstliebende Publikum nicht mehr so geneigt, wie vor 30—50 Jahren. Deshalb sehen wir auch diese schöne Kunst in unseren Tagen immer mehr in den Hintergrund gedrängt; die älteren Meister sind meist tot und an ihre Stelle ist nur eine sehr geringe Zahl jüngerer Kräfte getreten.

Die Technik der Linien- oder Grabstichelmanier ist eine sehr mühsame und schwierige; das erklärt, weshalb sehr bald Maler es vorzogen, ihre Kompositionen zu radieren, den Kupferstich eigens geschulten Künstlern zu überlassen, und auch, warum die Abdrücke

größerer ausgeführter Arbeiten sehr teuer sein müssen, weil eben der Stecher oft Jahre hindurch an einer Arbeit beschäftigt ist.

Fig. 85.

Meno Haas, Louise, Königin von Preußen.
(Punktierte Manier.)

Auf die glatt geschliffene Kupferplatte wird die Zeichnung übertragen und mit der kalten Nadel (pointe sèche) leicht eingerissen oder durch Ätzung fixiert. Der Grabstichel (burin) ist

eine viereckige Stahlſtange, vorn ſchräg abgeſchnitten, an der anderen Seite in einem Griff, der wie ein halber Pilz geſtaltet iſt, befeſtigt. Der Zeigefinger liegt auf dem Stichel; der Daumen und die drei anderen Finger halten. Mit freier Hand ſchneidet nun der Künſtler ſeine Taillen, Kreuzſchraffierungen u. ſ. w. Die Kupfermaſſe, die durch den Stichel herausgehoben wird, rollt ſich vor demſelben auf; an den Rändern der Taille aber bleibt eine Rauhigkeit zurück, die man Grat oder Bart (barbe) nennt; dieſe wird durch den Schaber entfernt. Von dem niederländiſchen Kupferſtecher Cornelius Viſſcher erzählt man, er habe die Platte immer mit ſeinem eigenen ſtruppigen Barte geſäubert und der Bart habe ſtets einen Kupferglanz gehabt. Die Platte ruht auf einem Sandkiſſen und kann mit der linken Hand gedreht werden. Es gehört eine ganz erſtaunliche Sicherheit und Übung der Hand zu dieſer ſchwierigen Arbeit, da Verſehen und Fehler ſich nicht oder nur ſehr ſchwer verbeſſern laſſen; man muß die Stelle hervorhämmern und abſchleifen oder die ganze Platte abſchleifen. Trotzdem haben manche Künſtler wahre Virtuoſenſtücke hervorgebracht, z. B. der franzöſiſche Stecher Claude Mellan (1598—1683), der den Chriſtuskopf auf dem Schweißtuche der Veronika ſtach und den ganzen Stich aus einer einzigen Spirallinie, die auf der Naſenſpitze Chriſti beginnt, bildete. Andere, wie Gio. Marco Pitteri (1703—1786 — Fig. 86), haben es verſucht der Kreuzſchraffierungen ſich zu enthalten, die Rundung der Geſtalten durch Anſchwellen der einfachen Linien zu bewirken.

E. Der Stich mit der trockenen oder kalten Nadel (Gravure à la pointe sèche.)

Mit einer in einen Griff gefaßten Stahlnadel kratzt man in das Kupfer die Zeichnung ein. Man hat die Nadel oft zur Vollendung der Grabſtichelblätter wie der Radierungen verwendet, ſie aber für ſich ſehr ſelten benutzt. Außer Rembrandt hat Andrea Meldolla (Schiavone, 1522—1582), in neuerer Zeit Claude Henri Watelet (1718—1786) und Thomas Worlidge (1700—1766) von ihr Gebrauch gemacht.

F. **Die punktierte Manier** (Gravure au pointillé).

Statt Linien wendet der Künſtler zur Wiedergabe ſeines Vorbildes Punkte an, die mit der Spitze des Grabſtichels oder

Fig. 86.

C. M. Bitteri; B. Jacobus Salomonius.

der Nadel durch den Ätzgrund gemacht werden. Beſondere Virtuoſität in dieſer Technik erreichte Francesco Bartolozzi.

Bekannt sind die zahlreichen Taschenbuchkupfer, die Friedrich John (1769—1843) in dieser Manier stach. (Fig. 85.)

G. **Die gepunzte Manier** (Gravure au maillet).

Die Punkte sind mit einer Goldschmiedspunze in die Kupferplatte eingeschlagen. Zuerst wandte diese Manier an Giulio Campagnola (geb. 1481). In Deutschland soll die Punzarbeit zuerst betrieben haben der Goldschmied Hieronymus Bang zu Nürnberg (geb. 1553) und Franz Aspruck, dessen 1601 veröffentlichte Folge Christus und die Apostel fälschlich für Schwarzkunstblätter gehalten wurden. Der Hauptmeister ist der Amsterdamer Goldschmied Janus Lutma († 1685).

H. **Die Radierung** (Gravure à l'eau forte).

Diese Kunst, von Alters her von Waffenschmieden ꝛc. verwendet, ist zur Herstellung von Platten für den Abdruck erst im sechzehnten Jahrhundert verwendet worden. Der Erfinder dieser neuen Benutzung soll der Augsburger Stecher Daniel Hopfer († 1536) gewesen sein. Dürer hat seit 1515—1518 einige Blätter geätzt, darunter den sitzenden Schmerzensmann, Christus am Ölberge u. a. Mit Meisterschaft ist diese Stichart von den Künstlern ausgebildet worden; in Italien haben die Caracci, Guido Reni, Salvator Rosa, Giuseppe Ribera sich ausgezeichnet, in Deutschland Wenzel Hollar, Georg Friedrich Schmidt, Christian Wilhelm Dietrich, Daniel Chodowiecki, in Holland neben Rembrandt (s. Fig. 14), dem ersten Meister der Radierkunst, Adriaen van Ostade, Antoni Waterloo, Paul Potter (s. Fig. 45), Karel Dujardin (s. Fig. 46), Remigius Rooms (Zeeman — s. Fig. 50), in England William Hogarth (s. Fig. 41), in Frankreich Claude Gelée (le Lorrain), Jacques Callot, Jean Jacques de Boissieu. Die Radierkunst, viel leichter zu erlernen und zu handhaben als die Grabstichelarbeit, ist in neuerer Zeit von den Malern wieder besonders kultiviert worden. In Paris hat man eine Gesellschaft der Aquafortisten gegründet, in Düsseldorf, Weimar sind Radiervereine unter den Malern gestiftet worden.

Die Kupferplatte wird zunächst mit einem **Ätzgrunde** überzogen; man erhitzt die Platte und übergeht sie darauf mit Firniß, der aus Wachs, Mastix, Colophonium und Asphalt besteht. Dann, wenn der Firniß erhärtet, schwärzt man die Platte über der Kerzenflamme und überträgt nun die Zeichnung. Die Radiernadel ist eine in einen Holzgriffel gefaßte Stahlnadel; man zeichnet mit ihr wie mit einem Bleistift, nur bemüht man sich, sie sehr steil zu halten, damit sie auch überall das Kupfer bloßlegt. Es ist besser, die Nadel schneidet das Kupfer nicht an, denn an solchen Stellen wirkt das Ätzwasser energischer, und dadurch könnte Ungleichheit in die Arbeit kommen. Will man Korrekturen machen, so deckt man die Stelle aufs neue mit Firniß. Ist die Zeichnung vollendet, so macht man einen Rand von Wachs um die Platte und gießt nun das Ätzwasser auf dieselbe. Dies Ätzwasser (aqua fortis, eau forte), früher Scheidewasser, jetzt entsprechend verdünnte Salpetersäure, greift das Kupfer an allen den Stellen an, wo es durch die Radiernadel vom Firniß entblößt worden ist, und vertieft die Linien, je nachdem es längere oder kürzere Zeit wirkt. Sobald der lichteste Ton genug geätzt ist, wird das Scheidewasser abgegossen, die Platte gewaschen und dann die Partie, die nicht mehr der Wirkung des Ätzens ausgesetzt bleiben soll, mit Firniß gedeckt. So werden nach und nach in wiederholtem Ätzen und mit successivem Decken einzelner Partien die erforderlichen Abstufungen erzielt. Beim Drucke kann noch viel für den Effekt der Arbeit geschehen. Während die Grabstichelplatte ganz sauber abgewischt wird, kann hier der Drucker die Druckschwärze, je nach Belieben, an den Lichtstellen abputzen und in den Schattenpartieen stärker auftragen. Rembrandt, der seine Platten selbst druckte, hat auf diese Weise ganz wunderbare Wirkungen hervorzubringen verstanden.

I. **Die Crayonmanier** (Gravure dans le genre du crayon).

Die Abdrücke haben Ähnlichkeit mit Kreidezeichnungen. Die Manier wurde von Jean Charles François (1717—1769)

erfunden, von Gille Demarteau (1729—1776) vervollkommnet. Man arbeitet, mit einer Nadel oder einem Stahlstift, der mehrere Spitzen hat, oder auch mit einem kleinen mit Spitzen besetzten Rädchen (der Roulette), das sich in einer Handhabe dreht. Vorher wird die Platte mit Ätzgrund überzogen, die mit den genannten Instrumenten durch den Firniß eingedrückten Punkte werden dann geätzt und je nach Bedürfnis durch eine besonders geformte Punze (Mattoir) flacher geschlagen, so daß die verschummerte Wirkung der Kreidezeichnung entsteht. Besonders nach Angelika Kaufmann sind in England viele solche Stiche gefertigt worden, die, rot gedruckt, den Rötelzeichnungen gleichen. (Vgl. den Rand von Fig. 84.)

K. **Die Tuschmanier** (Gravure au lavis).

Die Abdrücke gleichen Zeichnungen, die mit schwarzer chinesischer Tusche oder mit Sepia koloriert sind. Zunächst wird die Zeichnung durch Radierung auf der Platte fixiert; darauf wäscht man den Firniß ab und reinigt die Platte. Sodann deckt man mit Venezianischem Firniß vermittelst eines Pinsels die Teile der Platte, die beim Abdruck weiß bleiben sollen, und taucht dieselbe nun in schwaches Ätzwasser. Hat dies genug gewirkt, so nimmt man die Platte heraus und wäscht sie ab, deckt wieder die Teile, die einer ferneren Ätzung nicht bedürfen, und taucht die Platte aufs neue in das Ätzwasser. So fährt man fort, bis alle gewünschten Nüancen erreicht sind.

L. **Die Aquatintamanier** (Gravure à l'aquatinta).

Diese Manier ist der so eben beschriebenen sehr ähnlich. Man bestäubt die wohl gereinigte Kupferplatte in einem verschlossenen Kasten mittelst eines Blasebalges mit fein pulverisiertem Harz oder Pech, erwärmt darauf die Platte, so daß die Harzteilchen anschmelzen, und operiert mit dieser so gekörnten Platte genau so wie bei der Tuschmanier. Man kann auch die Platte mit Firniß überziehen, durch Erwärmen denselben flüssig machen, dann mit Seesalz, mit feinem Sande oder mit gepulvertem gebrannten Knochen überstäuben, nach dem Erkalten

das Salz resp. den Sand aus dem Firniß herauswaschen. Der Abbé Jean Claude Richard de Saint-Non (1730—1792) soll folgendes Verfahren beobachtet haben, das Jean Baptiste le Prince (1733—1781) noch vervollkommnete. Die Platte wurde mit Firniß, wie bei der Vorbereitung zum Radieren überzogen, die Teile die geätzt werden sollten, wusch man mit einem Pinsel durch eine Mischung von Olivenöl, Rauchschwarz und Terpentin heraus, diese Teile wurden in der schon beschriebenen Weise gekörnt und dann weiter behandelt. Unter den deutschen Meistern zeichneten sich in dieser Kunstgattung besonders aus Wilhelm von Kobell (1766—1855), Jacob Wilhelm Mechau (1745—1808), Christian Haldenwang (1770—1831) und Wilhelm Friedrich Schlotterbeck (1777—1819).

M. **Die schwarze Kunst oder die geschabte Manier** (Gravure en manière noire).

Diese Art des Kupferstiches wurde durch Ludwig von Siegen, einem hessischen Oberstlieutenant (1609—1680) erfunden. Das erste Blatt, das in dieser Manier gestochen wurde, ist das Portrait der Landgräfin von Hessen, Anna Amalia Elisabeth (1642). Von dem Erfinder lernte das Verfahren Prinz Rupert von der Pfalz (1619—1682), der Sohn des Winterkönigs (Fig. 87), der wieder dem Niederländer Wallerant Vaillant (1623—1677), einem Künstler, die Entdeckung mitteilte. Georg Philipp Rugendas (1660—1742) und seine Söhne, Johann Jacob Haid (1704—1767) und seine Söhne, Vincenz Georg Kininger (1767—1851), Johann Peter Pichler (1765—1806) u. a. haben sich in Deutschland ausgezeichnet; in England ist diese Kunst mit besonderem Erfolge gepflegt worden; ich erinnere an James Mac Ardell (1710—1765), an Valentin Green (1739—1813), vor alle man Richard Earlom (1728—1822), von dem auch die vorzügliche Kopie der Handzeichnungen Claude Lorrains, des Liber veritatis, herrührt.

Die Platte wird zunächst rauh gemacht, indem man mit

einem ſtählernen Inſtrumente (le berceau), das die Form eines Halbcylinders hat, mit dicht an einander ſtehenden Zähnen verſehen und an einem Griff befeſtigt iſt, die Platte übergeht.

Fig. 87.

Prinz Rupert von der Pfalz; Schwarzkunſtblatt.
(Nach Delaborde.)

Wenigſtens zwanzig Touren ſind mit dem Berceau auszuführen und jede Tour muß nach drei Richtungen die ganze Platte bearbeitet haben, will man einen gleichmäßig ſchönen, ſammetartigen Ton erzielen. Wenn die Platte in dieſem Zuſtande abgedruckt

würde, müßte der Druck einförmig schwarz erscheinen. Vermittelst des Schabeisens (brunissoir), werden nun zuerst die Lichter hervorgehoben und an diesen Stellen die Platte geglättet, an anderen Stellen wird die Rauheit der Platte mehr oder minder gemildert; da nun die Druckerschwärze um so fester an der Platte haftet, je rauher sie ist, und um so weniger, je mehr die Rauheit getilgt ist, so gelingt es, eine der getuschten Zeichnung ganz ähnliche Wirkung zu erzielen. Lichteffekte, weiche Partieen, wie nackte Körper oder Samtstoffe, lassen sich sehr gut wiedergeben; es fehlt aber an Bestimmtheit der Umrisse und an Energie der Wirkung.

N. Der ältere Farbendruck (Gravure en couleur).

Farbige Kupferstiche abzudrucken hat schon Herkules Zeghers (geb. 1625) versucht; nach ihm haben Pieter Lastman († 1648) und Peter Schenk (1645—1715) sich bemüht, ein brauchbares Verfahren zu entdecken. Sie trugen in die gestochene oder radierte Platte verschiedene Druckfarbe ein, kolorierten in die Platte. Erfolg hatte zuerst Jacob Christoph le Blond (geb. zu Frankfurt a. M. 1667, gest. zu Paris 1741), der geschabte Platten verwendete und drei, verschieden gefärbte über einander druckend, ganz gute Resultate erzielte. Diese Technik vervollkommnete Jacques Fabien Gautier d'Agoty (1717—1786), der eine vierte, schwarz druckende Platte hinzufügte. Diese wurde zuerst abgezogen, dann die, auf der alle blauen Töne angegeben waren, darauf die Platte mit den gelben Partieen, die also mit dem Blau zum Grün verschmolz, endlich die rote Platte.

Die farbigen Stiche von Le Blond, von Gautier, Janinet, Descourtis, Charles Benazet sind heut enorm teuer und werden von den Sammlern sehr gesucht. Die farbige Lithographie hat jedoch den Farbenkupferstich verdrängt. Dies Verfahren, wenig modifiziert und nur auf die Holzschnitttechnik übertragen, wird von den Engländern noch heut angewendet; die reizenden billigen Toy-books, die Künstler wie Walter Crane, wie Caldecott illustrierten,

die Bilderbücher der Kate Greenaway so vorzüglich im Farbendruck auszuführen.

O. Der Stahlstich (Siderographie).

Der Stahlstich (Siderographie) ist von Charles Heath (1784—1848), zuerst 1820 angewendet, von Karl Frommel in Deutschland 1824 eingeführt worden und hat, zumal in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, vielen Beifall gefunden, wenn auch der künstlerische Wert seiner Erzeugnisse nie hoch angeschlagen wurde. Er lieferte bedeutend mehr Abzüge als der Kupferstich, und darin lag seine Brauchbarkeit zur Herstellung von Illustrationen. Die Stahlplatte wurde vor dem Stich erweicht und nach Vollendung desselben wieder gehärtet.

P. Der Steindruck (Lithographie).

Der Steindruck wurde von Aloys Senefelder (geb. zu Prag 1771, gest. zu München 1834) erfunden; 1799 ward durch ein Privilegium ihm das Patent erteilt. Auf Kalksteinplatten hatte man schon im sechzehnten Jahrhundert Hochätzungen ausgeführt, dieselben aber zum Abdruck zu benutzen, daran hatte niemand gedacht. Künstlerisch verwertet wurde Senefelders Erfindung zuerst durch Johann Nepomuk Strixner (geb. 1782, gest 1818), der 1808 die Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuche Kaiser Maximilians vervielfältigte, seit 1820 die Abbildungen der Gemälde aus der Boisseréeschen Gallerie herausgab. 1817 veröffentlichte Ferdinand Piloty (1785—1844) die lithographierten Tafeln nach den Gemälden der Münchener Pinakothek; Franz Hanfstängl gab seit 1835 die Dresdener Gemäldegallerie heraus. Die leicht zu handhabende Technik gestattete auch Künstlern, sich der Lithographie zur Vervielfältigung ihrer Zeichnungen zu bedienen. In Frankreich haben die beiden Vernet, Charles und sein Sohn Horace, Gericault, Charlet, Delacroix, Bonington, Decamps, Raffet, Gavarni die Lithographie betrieben, in Deutschland vor allem Adolf Menzel sie mit Meisterschaft gehandhabt. Trotz dieser tüchtigen Meister ist der

Steindruck immer als dem Kupferstich nicht völlig ebenbürtig angesehen und besonders von Leuten, die wenig oder gar nichts von der Kunst verstanden, geringschätzig beurteilt worden. Ich glaube, daß die Zeit nicht mehr fern ist, wo man die Erzeugnisse der künstlerischen Lithographie ebenso eifrig sammeln wird, wie die des Holzschnittes oder des Kupferstiches.

Das Verfahren der Lithographie beruht darauf, daß Zeichnungen, auf Kalksteinplatten — man wählt am liebsten die von Solenhofen — mit einer fetthaltigen Tusche oder Kreide ausgeführt, sobald der Stein durch Übergießen mit Gummiwasser und einer verdünnten Säure leicht geätzt ist, allein die Druckerschwärze annehmen. Man kann also mit der Feder auf Stein zeichnen und den Effekt der Radierung erzielen; man kann die Kreidezeichnung nachahmen, oder, indem man den Stein gleichmäßig mit lithographischer Farbe schwärzt, durch Herausradieren eine gute Wirkung erreichen; es ist auch möglich, auf präpariertes Papier die Zeichnung zu entwerfen und sie dann auf den Stein zu übertragen (Autographie).

Einen wichtigen Fortschritt hat man durch Ausbildung des Farbendruckes (der Chromolithographie) gewonnen. Derselbe wird mit verschiedenen über einander gedruckten Platten hergestellt. Auf die erste wird der Contour des Bildes gezeichnet, und der Abdruck dieser Platte wird auf die anderen erforderlichen durch Umdruck übertragen. Auf die Platte, die mit blauer Farbe gedruckt werden soll, zeichnet nun der Lithograph nur die Partieen mit schwarzer Fettkreide aus, die blau resp. grün ꝛc. erscheinen sollen. Je nach der Menge der Platten kann eine feinere oder minder zarte Abstufung der Farben erzielt werden. Für die Wiedergabe von Aquarellen eignet sich der Farbendruck vorzüglich; die Reproduktion der Hildebrandtschen Aquarellen durch Steinbock ist ja anerkanntermaßen meisterhaft. Das Korn des Aquarellpapiers kann durch nachträgliche Pressung sehr gut imitiert werden. Ebenso lassen sich Frescobilder vortrefflich wiedergeben; die Publikationen der Arundel-Society, deren Platten

in Berlin bei Storch und Kramer ausgeführt wurden, geben den beſten Beweis dafür. Schwieriger iſt es, Ölgemälde gut zu kopieren, da der Glanz und die Leuchtkraft der Ölfarbe ſehr ſchwer zu erreichen iſt. Öldrücke giebt es nicht; alle die Druckfarben ſind dieſelben, ob ſie zur Nachbildung einer Aquarelle, einer Freske, eines Ölbildes benutzt werden. Man hat aber, um den Wünſchen des Publikums zu genügen, Papierabdrücke auf Leinwand und Blendrahmen geſpannt, ſo daß die Textur der groben Leinwand wenn möglich noch ſichtbar wurde; man hat durch Preſſen die paſtöſen Stellen der Originalgemälde mit großem Geſchick nachgeahmt, endlich das Bild tüchtig gefirnißt, und ſo ſieht es dann im Rahmen ungefähr wie ein Ölgemälde aus.

Daß eine große Zahl dieſer Buntdrucke recht ſchlecht ausgeführt ſind, läßt ſich ja nicht leugnen, indeſſen giebt es auch ganz vorzügliche Leiſtungen, und deshalb dürfte es durchaus ungerechtfertigt ſein, wollte man, was ja oft genug geſchieht, dem Buntdrucke jede künſtleriſche Berechtigung und Bedeutung abſprechen.

Man übertrug das Verfahren, welches ſich bei der Herſtellung farbiger Kupferſtiche bewährt hatte (vgl. 224), auf die Litographietechnik. Schon 1823 druckt Franz Weishaupt in München die bunten Tafeln für das große von Spix und Martius herausgegebene Reiſewerk; von 1820 an erſcheinen zu Berlin die Aufnahmen, die Johann Karl Wilhelm Zahn in Pompeji, Herculaneum, Stabiae gemacht hatte, in Buntdrucken von Winkelmann und Söhne. 1838 erhielt Gottfried Engelmann von Mühlhauſen (1788—1839) einen Preis von 2000 Frcs. für Einführung dieſes Kunſtzweiges in Frankreich. Seit dieſer Zeit iſt der Buntdruck ganz außerordentlich vervollkommnet worden.

Es würde jetzt vielleicht am Orte ſein über die Photographie, die Photolithographie, die Héliogravure, den Lichtdruck u. ſ. w. noch einige Notizen beizubringen, weil dieſe mechaniſchen Reproduktionsmethoden gerade für das Studium der Kunſtgeſchichte

von eminenter Wichtigkeit sind, allein ich darf den mir gesteckten Raum nicht überschreiten und muß deshalb alle die, welche sich für diese Fragen interessieren, auf das schon am Anfang dieses Abschnittes citierte vortreffliche Werk von Alfred de Lostalot verweisen.

V. Kunstgeschichte.

Wie schon (I. 28) früher dargelegt wurde, ist die Kunstgeschichte ehedem meist von Kunstfreunden gepflegt und gefördert worden. Maler schienen besonders berufen, über die Leistungen ihrer Fachgenossen ein sachverständiges Urteil zu haben, und die von ihnen auch über ältere Kunstwerke ausgesprochenen Ansichten fanden willigen Glauben in dem kleinen Kreise, in dem für die Geschichte der Kunst Interesse vorhanden war; Rechtsgelehrte haben vielfach der Erforschung der Kunstgeschichte ihre Mußezeit gewidmet, und es sollte nie vergessen werden, was wir den Arbeiten eines Stieglitz, eines Puttrich, was wir den feinen, verständnisvollen Untersuchungen Karl Schnaases zumal verdanken. Je mehr das Wissen von dem Kunstleben der Vergangenheit jedoch zunahm, je klarer die Aufgaben sichtbar wurden, welche der Kunstgeschichte zu lösen vorbehalten waren, je größer und ausgedehnter sich nun das Arbeitsfeld zeigte, desto weniger konnten die Bemühungen der Männer, die doch zunächst ihren Berufsgeschäften lebten, und nur nebenbei einige Zeit für kunstgeschichtliche Untersuchungen zu verwenden vermochten, ausreichend erscheinen; es war erforderlich, daß diesem Gebiet der Wissenschaft Kräfte ausschließlich gewidmet wurden. Und so ist denn die Pflege und Fortentwickelung der kunstgeschichtlichen Forschung heute wohl zumeist den Leuten anvertraut, die ihr von Jugend auf einzig und allein ihre Studien zugewendet haben.

Wer sich dazu entschließt, heute gerade diesem Berufe sich zu widmen, sollte sich zunächst eine recht prosaische Frage vorlegen, ob auch seine Mittel ausreichen, mit Erfolg eben diese Wissenschaft zu pflegen, ob er besonders imstande ist, längere Zeit Reisen

zu widmen, denn von einem Kunstforscher verlangt man ja heute mit Recht, daß er seine Kenntnisse der Denkmäler nicht allein Beschreibungen und Abbildungen verdankt, sondern daß er wenigstens die Monumente, die er zum Gegenstande eingehender Untersuchung machen will, selbst gesehen hat. Und daß der materielle Lohn aller dieser Arbeiten nicht so schnell und so sicher, wie bei anderen wissenschaftlichen Bestrebungen zu ernten ist, kann ja einem Einsichtigen auch nicht verborgen bleiben.

Mit dem Studium alles dessen, was auf diesem Gebiete schon geleistet worden ist, wird jeder Kunsthistoriker zu beginnen haben; ehe er selbst Hand anlegt, seine Wissenschaft nach Kräften zu fördern, wird er über dieselbe im Ganzen sich doch hinreichend orientiert haben müssen. Mit diesen Vorarbeiten wird er das Studium der Sprachen zu verbinden haben. Selbstverständlich erscheint es, daß er des Lateinischen mächtig ist, nicht allein des klassischen Lateins, das würde ihm beim Lesen mittelalterlicher Geschichtsquellen und Urkunden wenig genug nützen, sondern der Sprache, wie sie während des Mittelalters geschrieben und gesprochen wurde. Will er byzantinische Denkmäler studieren, so wird er des Griechischen nicht entbehren können. Von den modernen Sprachen muß er sich mindestens die französische, englische, italienische aneignen, da in diesen Ländern ja die Kunstgeschichte eifrig gepflegt, und der größere Teil der veröffentlichten Schriften nicht in unsere Muttersprache übertragen wird. Wer mit holländischer oder spanischer Kunst sich beschäftigen will, wird auch diese Sprachen erlernen müssen. Und wer die Kunst des Mittelalters gründlich und aus den Quellen kennen zu lernen beabsichtigt, kann dies gar nicht erzielen, ohne die in jener Zeit üblichen Sprachformen zu verstehen. Die Kunstgeschichte eines Volkes zu schreiben, dessen Sprache man nicht kennt, ist ein Unding, denn es genügt ja nicht, die Kunstdenkmale aufzusuchen, zu klassifizieren, zu beschreiben: wer ein Verständnis für die Zeit, in der ein Kunstwerk entstanden ist, gewinnen will, muß die Zeit selbst, das Volk kennen gelernt haben, und das dürfte

ihm ſchwerlich gelingen, wenn er nicht die Litteratur desſelben zu Rate zu ziehen imſtande iſt. Förderlich für die Kunſtgeſchichte im allgemeinen wird ein Forſcher daher immer nur auf einem verhältnismäßig kleinem Gebiete thätig ſein, aber alle dieſe Einzelforſchungen und Unterſuchungen, ſo unbedeutend ſie auch erſcheinen mögen, ſind notwendig; ohne ſie würde es nicht möglich ſein, eine faßliche und leidlich richtige Darſtellung der Kunſtgeſchichte im Großen und Ganzen zu geben.

Überſichtliche Zuſammenfaſſungen dieſer Einzelforſchungen zu einem Geſamtbilde werden immer ſehr wertvoll und wichtig ſein, einmal, damit man den Stand unſeres Wiſſens auf einem beſtimmten Gebiete zu beurteilen vermag, dann aber auch, um dem ſich für Kunſtgeſchichte intereſſierenden Publikum eine nicht von der Beſprechung allerlei ſtreitiger Detailfragen oft ungenießbar geſtaltete Darſtellung der wichtigſten Ergebniſſe wiſſenſchaftlicher Unterſuchungen zu geben. Von der Güte, Zuverläſſigkeit und Brauchbarkeit der Vorarbeiten wird die Tüchtigkeit einer ſolchen Zuſammenſtellung immer abhängig bleiben; alle Einzelnheiten ſelbſt noch zu prüfen, wird der Verfaſſer nur bei den Abſchnitten imſtande ſein, die er ſelbſt gründlichſt durchgearbeitet hat: bei allen übrigen wird er ſich auf die von ihm benutzten Vorarbeiten verlaſſen müſſen. Je umfaſſender die Darſtellung iſt, um ſo mehr werden dieſe mißlichen, jedoch nicht zu vermeidenden Übelſtände ſich geltend machen; geht gar ein Schriftſteller an die Arbeit, eine Überſicht über die geſamte Kunſtgeſchichte zu geben, nicht allein die Leiſtungen der großen Kulturvölker des Altertums, der Ägypter, Aſſyrer, Babylonier, Perſer, Griechen und Römer im Zuſammenhange mit der Kunſtthätigkeit der chriſtlichen Nationen zu ſchildern, ſondern auch die Kunſtwerke der Inder, Chineſen, der Azteken, ſpäter die der mohammedaniſchen Völkerſchaften vorzuführen, ſo wird er notgedrungen in die Lage kommen, neben gut begründeten Thatſachen auch ſo manches mitzuteilen, was einer zuverläſſigen Unterſuchung noch nicht unterzogen iſt; ſeine Darſtellung wird dadurch ungleich,

zum Teil auch geradezu unzuverläſſig werden. Wir dürfen ja nicht vergeſſen, daß große Gebiete ſelbſt der neueren Kunſtgeſchichte noch recht wenig bekannt ſind, daß wir z. B. über die Geſchichte der byzantiniſchen Kunſt und der Kunſtentwickelungen, die an dieſelbe ſich anſchließen, alſo kurz über die Kunſtgeſchichte der griechiſchen Kirche, noch ſehr mangelhaft unterrichtet ſind, daß die Geſchichte der Baukunſt, der Plaſtik, der Malerei, ſoweit ſpeciell Deutſchland und das ſiebzehnte, achtzehnte Jahrhundert in Betracht kommt, nur in den dürftigſten Umriſſen bis jetzt uns bekannt geworden iſt. Und ſolcher Lücken unſerer Kenntniſſe giebt es noch gar viele.

Wenn es ſchon aus dieſem Grunde ein recht mühſames Unternehmen iſt, eine umfaſſendere Kunſtgeſchichte zu ſchreiben, ſo wird dasſelbe noch dadurch weſentlich erſchwert, daß man zugleich den Kunſtforſcher, aber auch das gebildete Publikum bei ſolchen Werken im Auge hat, und doch iſt dem einen nicht mit allgemeinen Reflexionen gedient, dem anderen nicht, daß die Denkmäler, die Künſtler in allergrößter Vollſtändigkeit vorgeführt werden. Die Intereſſen beider ſind grundverſchieden: der Gelehrte verlangt eine genaue Mitteilung der gewonnenen Reſultate, aber auch eine möglichſt lückenloſe Aufzählung der Monumente, der ermittelten Künſtler, einen genauen Nachweis der benutzten Vorarbeiten; für den Kunſtfreund iſt dieſe Ausführlichkeit eher ſtörend als angenehm; es kann keinen angenehmen Eindruck hervorrufen, hunderte von Monumenten des gleichen Stils, zahlloſe Namen von Künſtlern ohne eingehende Schilderung nur aufgezählt zu finden. Dieſe Fülle wird eher beirren als belehren. Man ſollte alſo die kunſtgeſchichtlichen Darſtellungen, die für die gebildete Welt im allgemeinen, nicht für die Fachleute beſtimmt ſind, von dieſem Ballaſt befreien, wenige, aber charakteriſtiſche Denkmäler gründlich beſprechen und auch die Künſtler, die angeführt werden, ſo weit charakteriſieren daß der Leſer ſich, eine Vorſtellung von ihrer Bedeutung zu machen vermag. Solche kunſtgeſchichtliche Darſtellungen fehlen noch immer und die be-

rufenen Kunſtforſcher ſollten es nicht verſchmähen, dem unzweifelhaft vorhandenen Bedürfniſſe entgegenzukommen; jedenfalls iſt es doch beſſer, daß ein tüchtiger Kunſtkenner eine ſolche Arbeit unternimmt, als daß er ſie einem beliebigen Schriftſteller überläßt. Gerade das Wiſſenswerte auszuwählen und dasſelbe allen Anforderungen der Wiſſenſchaft entſprechend darzuſtellen, das werden nur immer die verſtehen, welche auch eine für ihre Fachgenoſſen befriedigende, mit allem Rüſtzeug der Wiſſenſchaft ausgeſtattete Zuſammenfaſſung der kunſtgeſchichtlichen Studien zu geben vermögen.

Lockender als eine ſolche immerhin doch nur ſummariſche Schilderung der kunſtgeſchichtlichen Entwickelung längerer oder kürzerer Epochen iſt es, ſich mit einer einzigen intereſſanten Künſtlerperſönlichkeit zu beſchäftigen, deren Leben und Wirken zu verfolgen und zu ſchildern. Zunächſt wird unterſucht, was über die Lebensumſtände und die Thätigkeit des Meiſters überliefert iſt; daß die Erzählungen und Berichte von Zeitgenoſſen oder von Schriftſtellern, die durch Verhältniſſe in der Lage waren, gut unterrichtet zu ſein, den Vorzug erhalten, liegt ja auf der Hand. Mit dieſen Nachrichten wird ſich indeſſen ein gründlicher Forſcher nicht begnügen: er wird jedenfalls die Urkunden und Archivalien zu Rate ziehen und verſuchen, in ihnen neue bisher unbekannte oder unbeachtete Nachrichten über den Künſtler zu ermitteln. Und dieſe Ausbeute iſt, wie bereits in der Einleitung hervorgehoben wurde, von allergrößter Wichtigkeit, ſchon weil an ihrer Glaubwürdigkeit ja gar nicht gezweifelt werden kann. Die Kunſtgeſchichte der Griechen und Römer beruht zum großen Teil auf Angaben von Schriftſtellern, welche der Blüte der griechiſchen Kunſt ſchon ſehr fern ſtanden, deren Quellen heute nicht mehr zu kontrollieren ſind: für die Geſchichte der Kunſt im Mittelalter, wie in der neueren Zeit bieten uns die Archive eine nicht hoch genug anzuſchlagende Quelle für eine authentiſche Darſtellung. Bis ins dreizehnte, vierzehnte Jahrhundert mag dieſe Quelle noch ſpärlich fließen; ſchon im fünfzehnten Jahrhundert

ist vieles, in der späteren Zeit sehr vieles, ja das meiste durch Urkunden oder, sagen wir lieber, durch schriftliche wie gedruckte Dokumente festzustellen. Wie Taufbücher über die Geburtsdaten der Künstler, über die Zahl ihrer Kinder, Traubücher über ihre Vermählung, Totenregister über ihren Tod sichere Auskunft geben, so erfahren wir aus den Gerichtsbüchern der verschiedensten Art, was sie besessen, ob sie mit der Justiz in Konflikt gekommen; Kontrakte über Bestellungen, Quittungen über empfangene Zahlungen sind in diese Bücher aufgenommen. Testamentbücher, Hochzeits- und Trauergedichte, deren namentlich im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland zahllose gedruckt wurden, geben oft erwünschte Einsicht in das Hauswesen eines Künstlers; Ausgaberegister von Städten und Kirchen verzeichnen die Namen und die Arbeiten der beschäftigten Künstler: kurz aus diesen Quellen ist außerordentlich viel zu lernen; es kommt nur darauf an, sie mit Ausdauer durchzuarbeiten. Schriftstücke des Mittelalters sind indessen nicht so leicht zu lesen; wer ohne die erforderlichen paläographischen Kenntnisse es versucht, wird leicht Gefahr laufen, Falsches und Unsinniges zu entziffern. Ebenso ist es notwendig, daß die Urkunden recht verstanden und recht gedeutet werden, und auch diese Fähigkeit ist nur durch Vorstudien und durch Übung zu erwerben. Welche Klarheit in die Geschichte der älteren italienischen Kunst gebracht worden ist durch die Arbeiten von Rumohr, von Gaye, von Gaetano Milanesi, durch die bahnbrechenden Untersuchungen von Crowe und Cavalcaselle, das ist ja als bekannt vorauszusetzen; aber für die deutsche, niederländische, französische Kunstgeschichte ist eine ebenso große Forderung aus diesen Studien erwachsen. Arnold Houbraken, der 1719, also fünfzig Jahre nach Rembrandt, starb, galt lange als der Hauptbiograph des Meisters, bis Vosmaer durch seine Forschungen die Lebensgeschichte des großen Malers ganz umgestaltete, nachwies, daß er nie Paul Rembrandt geheißen, sondern Rembrandt Harmensz van Rijn (den Namen Paul haben ihm die Leute beigelegt, die Rembrandt für einen Familiennamen

hielten, aber bekanntlich ist der Paul Rembrandt gar nicht auszurotten), Vosmaer zeigte, daß der Künstler nicht auf einer Mühle bei Leyden, sondern in Leyden selbst geboren sei, und reinigte sein Andenken von der schmählichen Nachrede des Geizes und der gemeinen Habsucht, indem er aus den Akten des Amsterdamer Konkursgerichtes (der desolaten Boedelcamer) den Beweis lieferte, wie große und kostbare Kunstsammlungen der Meister gehabt, und daß er durch ungünstige Konjunkturen genötigt gewesen, seinen Konkurs anzumelden und all sein Hab und Gut von seiten des Gerichts versteigert zu sehen. Solche Ergebnisse kann die Untersuchung der Archive zeitigen; ehe aber nicht die in ihnen noch begrabenen Schätze wirklich gehoben sind, wird auch die neuere Kunstgeschichte nicht zum befriedigenden Abschluß gelangen.

Mit der Darstellung der Lebensschicksale eines Künstlers wird nun aber die Schilderung seines Wirkens, seiner Thätigkeit Hand in Hand gehen. Welche Arbeiten jedoch sind ihm mit Gewißheit zuzuschreiben? Gerade die Werke berühmterer Künstler sind, seit die Sammellust gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts erwachte, mehr oder minder geschickt kopiert worden; Leistungen minder hervorragender Meister hat man für Arbeiten gesuchter Maler ausgegeben, auch deren Monogramme oder deren volle Namensunterschrift nachträglich auf ihnen in betrügerischer Absicht gefälscht. Dem Kunstforscher liegt es nun ob, die echten Werke eines Künstlers festzustellen und die Kopieen wie die sonst demselben fälschlich zugeschriebenen Arbeiten auszuscheiden. Es handelt sich da immer zunächst darum, einige sicher und unzweifelhaft von dem Meister herrührende Gemälde (wenn es sich um einen Maler handelt) zu ermitteln. Viele berühmte Bilder haben ihre ganz unverdächtig überlieferte Geschichte; wir wissen, sie sind für den und den Besteller oder für die bestimmte Kirche gemalt worden, entweder noch heute im Besitze der Familie des Bestellers oder der bezeichneten Kirche, oder aus demselben zu gewisser Zeit in andere Sammlungen gelangt und so, wie sich verfolgen läßt,

endlich in die Gallerieen gekommen, in welchen ſie ſich heute befinden. Dieſe unzweifelhaft echten Gemälde wird der Kunſthiſtoriker zum Ausgangspunkte ſeiner Forſchung machen; ſie wird er aufs eingehendſte ſtudieren, um ſich nicht allein die künſtleriſche Individualität des Meiſters klar zu machen und einzuprägen, ſondern auch die techniſche Verfahrungsweiſe des Künſtlers zu erkennen. Die Unterſuchungen von Iwan Lermolieff (Morelli), können als Muſterleiſtungen einer wahrhaft wiſſenſchaftlichen Methode angeſehen werden. Je mehr ſichere Werke eines Meiſters vorliegen, deſto fruchtbarer wird dies Studium ſich erweiſen. Aus dieſen Vorſtudien wird er nun die übrigen dem Künſtler zugeſchriebenen Werken ebenſo eingehend und genau unterſuchen und danach entſcheiden, ob er ſie für echt oder für untergeſchoben erklären ſoll. Daß hierbei die ſubjektive Auffaſſung mitbeſtimmend einwirkt, läßt ſich ja nicht leugnen, und wir ſehen oft genug, daß Gemälde, die man ſeit Jahrzehnten und länger zuverſichtlich einem berühmten Meiſter zugeſchrieben hat, bei genauerer Unterſuchung ſich als Kopieen oder als dem Meiſter nur untergeſchobene Arbeiten herausſtellen oder wenigſtens als ſolche von Kennern bezeichnet werden. Der Kunſthiſtoriker wird eine ſo genaue Kenntnis von den Gemälden in der Regel nicht beſitzen, ſondern ſich begnügen, dieſelbe nur für die Unterſuchungen, die ihn gerade beſchäftigen, ſich zu erwerben: Kunſtkenner im allgemeinen werden ſtets nur die Leute werden können, denen es möglich iſt, eine *große* Zahl von Kunſtwerken immer wieder zu ſehen und zu prüfen, denen die Gelegenheit geboten iſt, dieſelben mit Muße genau und öfters zu unterſuchen. Und dieſe Möglichkeit iſt nicht für alle Kunſtfreunde vorhanden; abgeſehen davon, daß dem Kunſthiſtoriker nicht immer die Zeit vergönnt iſt, ſolche vielſeitige, andauernde Studien zu betreiben, hat er auch meiſt nicht die Gelegenheit dazu, wie dieſelbe Galleriedirektoren oder großen Kunſthändlern geboten wird. Streitig werden aber die nach ſubjektivem Ermeſſen getroffenen Beſtimmungen der Herkunft und Autorſchaft von Kunſtwerken immer bleiben; es kommt nur immer

darauf an, daß der, welcher über Echtheit oder Unechtheit entscheidet, des Vertrauens seiner Fachgenossen sich erfreut, und es ist keineswegs ausgeschlossen, daß nach kurzer Frist ein anderer, der für bedeutender gilt, jene Urteile wieder verwirft und die seinen an deren Stelle setzt. Architektonische Kunstwerke werden zu solchen Streitigkeiten selten Anlaß bieten, öfters die Werke der Plastik, am häufigsten die der Malerei.

Die ungefähre Bestimmung der Entstehungszeit wird, wenn es sich um das Werk eines bekannten Meisters handelt, nicht große Schwierigkeiten haben, ebenso wie die Deutung eines Gemäldes, das seit dem sechzehnten Jahrhundert entstanden, gewöhnlich keine besondere Mühe verursacht. Die Werke des Mittelalters zu erklären, ist viel schwieriger; es genügt nicht, daß der Kunsthistoriker bibelfest wie ein Theolog ist, er muß auch in die Anschauungsweise der mittelalterlichen Geistlichkeit eingeweiht sein, muß die Parallelisierungen, welche jene Zeit so sehr liebte, kennen gelernt haben. Man stellt da drei Abschnitte der biblischen Geschichte gegenüber: die Zeit vor Moses (ante legem), die nach Moses (sub lege), die nach Christi Geburt (sub gracia); der Mord des Abel hat seine Parallele im Morde des Abner und im Judaskuß; Abraham und Melchisedek entsprechen der Königin von Saba, die den Salomon besucht, und der Anbetung der Könige. Diese und andere Beziehungen muß man kennen, will man ein mittelalterliches Bildwerk richtig erklären. Die den Heiligenlegenden entnommenen Darstellungen sind in der Regel leicht zu bestimmen; die Kennzeichen, Attribute, welche die am häufigsten vorkommenden Heiligengestalten charakterisieren, sind schon öfters verzeichnet worden. Aber es kommen leider oft genug Fälle vor, wo diese Hülfsmittel sich als unzulänglich beweisen. Ein gewissenhafter Arbeiter wird sich nun allerdings wohl nicht begnügen, durch das Attribut die Persönlichkeit des Heiligen oder der Heiligen zu bestimmen: er wird die Lebensgeschichte, die Legende derselben in den großen Actis Sanctorum der Bollandisten oder in dem handlicheren Werke des Surius aufschlagen und

so zu erfahren suchen, was konnte der Künstler von dem betreffenden Heiligen wissen, und was konnte er darzustellen, auszudrücken beabsichtigen. Sehr schwer ist es eine Deutung zu finden, wenn anscheinend nicht kirchliche Darstellungen sich in einer Kirche vorfinden; es handelt sich da meist um Scenen aus der Profangeschichte, aus der weltlichen Litteratur, die im kirchlichen Sinne umgedeutet worden sind; die Gesta Romanorum und andere Sammlungen moralisierender Geschichten werden da zunächst zu Rate zu ziehen sein.

Die Datierung eines unbekannten Gemäldes des Mittelalters ist viel leichter zu ermitteln. Jahreszahlen, die vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts mit arabischen Ziffern geschrieben sein sollen, wird jeder Erfahrene sofort mit Mißtrauen ansehen; gewöhnlich hat man eine 5 (7) für 2 angesehen, aus 1550 also 1220 gemacht, oder eine 5 durch ungeschickte Restauration in eine 3 verwandelt, so daß statt 1510 nun 1310 gelesen wird. Sehen wir jedoch ab von den Kunstwerken, auf denen der Künstler selbst die Jahreszahl ihrer Beendigung angebracht hat, so ist eine Bestimmung der Entstehungszeit nur nach äußeren Indicien möglich. Die Technik wird einigen Anhalt gewähren: ein Ölgemälde z. B. kann nicht vor dem fünfzehnten Jahrhundert entstanden sein. Damit ist aber wenig gewonnen. Besseren Anhalt gewähren die Kostüme, die der Künstler dargestellt hat. Ist es bis Anfang des dreizehnten Jahrhunderts noch üblich, Christus, Maria, die Apostel in altrömischer Tracht vorzuführen, so wird seit jener Zeit es gebräuchlich, Gott Vater und die Genannten mit den Insignien der Herrscherwürde, wie diese im dreizehnten Jahrhundert hergebracht waren, also mit Krone, Scepter und Reichsapfel Gott Vater und den Heiland, die Jungfrau Maria gekrönt, die übrigen Heiligen angethan mit Mantel und Unterkleid darzustellen. Wer jedoch nicht diesen Heiligenkreisen angehörte, wurde in der Kleidung, die seinem Stande zu der Zeit, als das Bildwerk entstand, angemessen war, geschildert. Besonders gilt dies von der äußeren Erscheinung der Volksmassen, die

bei den Darſtellungen bibliſcher Vorgänge als Zuſchauer zu fungieren haben. Eine gründliche Kenntnis der Koſtümgeſchichte giebt alſo die Mittel an die Hand, mit ziemlicher Sicherheit wenigſtens annähernd die Entſtehungszeit eines plaſtiſchen Kunſtwerkes oder eines Gemäldes zu beſtimmen.

Wenn alle dieſe Vorfragen erledigt worden ſind, tritt an den Kunſthiſtoriker die Verpflichtung heran, nun das Werk ſo zu beſchreiben, daß der Leſer ſich eine Vorſtellung von demſelben machen kann. Eine gute Beſchreibung zu geben, iſt ſehr ſchwer; die beſte Löſung dieſer ſchwierigen Aufgabe haben immer noch meines Erachtens die Vertreter der klaſſiſchen Archäologie gefunden. Allein die beſte Beſchreibung wird gegen eine Abbildung nicht aufkommen; die ſchlechteſte Abbildung wird immer noch eine klarere Vorſtellung vermitteln. Deshalb iſt es als ein ſo erfreulicher Fortſchritt zu begrüßen, daß jetzt kunſtgeſchichtliche Darſtellungen der Abbildungen gar nicht mehr entbehren können. Je beſſer dieſelben ſind, deſto lehrreicher werden ſie ſich erweiſen. Photographien, Nachbildungen derſelben, ſind meiſt den Aufnahmen der Künſtler vorzuziehen oder wenigſtens zur Kontrolle derſelben von hoher Bedeutung. Während die photographiſchen Nachbildungen von Gemälden noch immer manches zu wünſchen übrig laſſen — die farbige Photographie wird wohl ſobald nicht erfunden werden —, ſind die Aufnahmen von Skulpturen und Bauwerken von höchſtem Werte; die Photographie kann, ſelbſt im kleinen Maßſtabe, Details wiedergeben, die der geſchickteſte Zeichner nur in großen Darſtellungen wahrheitsgetreu zu ſchildern imſtande wäre. Jedoch Grundriſſe, Durchſchnitte u. ſ. w., vor allem Situationspläne, die für Aufnahmen von Schloßanlagen ja ganz unerläßlich ſind, werden immer gezeichnet werden müſſen. Und da iſt es jedenfalls gut, wenn der Kunſthiſtoriker im Notfalle auch fremder Hülfe entbehren kann, wenn er verſteht, ſelbſt eine Aufnahme zu machen. Übung im Zeichnen wird ihn in den Stand ſetzen, die Kunſtwerke, die er zu ſtudieren hat, eingehend bis ins Detail

kennen zu lernen, und ſelbſt flüchtige Skizzen haben für ihn oft einen größeren Wert als ſorgfältige Notizen, die er über ein Kunſtwerk ſich gemacht.

Die Beurteilung des Denkmales wird dem eingehenden Studium desſelben folgen. Der Kunſtwert desſelben kann beſtimmt werden, indem man einmal die Bedeutung klarzulegen ſich bemüht, die es unter den gleichzeitig geſchaffenen Monumenten und im Verhältnis zu den Werken der früheren Zeit zu beanſpruchen hat, mit einem Worte ſeine relative Wichtigkeit und Tüchtigkeit abzumeſſen verſucht. Dann kann man ja auch über die Schönheit und den Wert des Kunſtwerkes ein abſolutes Urteil fällen, ſchildern, wie weit dasſelbe unſeren modernen Schönheitsideen entſpricht. Die Kunſthiſtoriker begnügen ſich in der Regel aber nur, den relativen Wert eines Monumentes nachzuweiſen. Je mehr man ſich indeſſen mit einem Künſtler beſchäftigt, in ſeine Eigenart eindringt, deſto mehr wird man eine gewiſſe Verehrung, ja ſogar eine Vorliebe für ihn gewinnen; da man ihn genau kennt, iſt man auch geneigt, ihn höher zu ſtellen als andere Meiſter, denen man nicht ſo viel Zeit gewidmet hat. Nun ſehen wir aber nicht ſelten dieſe Vorliebe dadurch Ausdruck finden, daß alle anderen Künſtler, die etwa als beſſer oder gleich gut angeſehen ſind, zu Gunſten des Einen herabgeſetzt werden; aus den Opfern des kritiſchen Gerichtes erbaut dann der Autor das Piedeſtal, auf das er ſeinen Meiſter erhebt.

Die Fähigkeit, ein kompetentes Urteil über Kunſtwerke zu fällen, iſt den Kunſthiſtorikern freilich ſchon oft genug abgeſprochen worden: nur der ausübende Künſtler kann nach der Anſicht vieler Maler, Bildhauer, Architekten über den Wert oder Unwert, über die Schönheit oder Unſchönheit eines Werkes ſachverſtändig urteilen. Von ſeiten der Kunſthiſtoriker hat man dies beſtritten, den Wunſch ausgeſprochen, es ſolle ihnen wenigſtens die Befähigung zugeſtanden werden, über ein Kunſtwerk, das in der Vergangenheit entſtanden, zu entſcheiden, die Kritik moderner Werke wolle man den Künſtlern oder den Vertretern der Tagespreſſe

überlaſſen. Hier mag nur auf einen Punkt noch hingewieſen werden. Wer von den Künſtlern iſt nun vorzüglich berufen, ein kompetentes Urteil zu fällen? natürlich doch ein ganz hervorragender. Lehrt nun aber nicht die Erfahrung, daß gerade dieſe am allereinſeitigſten zu urteilen pflegen? Je bedeutender ein Meiſter iſt, deſto mehr wird er überzeugt ſein, daß die von ihm eingeſchlagene Richtung die einzige iſt, die zum Ziele führt, und daß alle die, welche dieſer Richtung nicht folgen, auf falſchem Wege ſind. Solche Einſeitigkeit iſt mit einer künſtleriſchen Kapazität in der Regel verbunden. Und ſolch ein Mann ſollte der unfehlbare Richter ſein? Man ſtelle ſich nur vor, daß Peter von Cornelius über die modernen Ausſtellungen eine Kritik abgeben ſollte; es würden ſicher die Künſtler ebenſo unzufrieden ſein, als die Muſeumsdirektoren, wenn er über die Ankäufe der Kunſtinſtitute allein zu entſcheiden hätte.

Eine Künſtlerbiographie zu entwerfen, die den heutigen Anſprüchen genügt, erfordert alſo, wie angedeutet wurde, eine Menge mühſamer und ſchwieriger Vorarbeiten; aber auch die rein ſchriftſtelleriſche Arbeit iſt recht ſchwer auszuführen. Das Leben des Künſtlers ſoll erzählt werden, allein ſchon bei der Beſprechung ſeiner Lehrzeit müſſen die Einflüſſe ſeines Meiſters, ſeiner Genoſſen erwogen und dargeſtellt werden; das unterbricht den Fluß der Darſtellung. Sobald der Künſtler ſelbſt thätig iſt, ſind ſeine Leiſtungen zu ſchildern, und immer ſoll doch der Lebensgang des Meiſters nicht zu ſehr in den Hintergrund treten. Die Beſprechung der Kunſtzuſtände, die er vorfindet, der Vorteile, die ihm durch Vorbilder oder Anregung erwachſen, alles das gut und verſtändlich darzuſtellen, das erfordert eine große Geſchicklichkeit, ein feines Schönheitsgefühl, ſoll das Ganze ſelbſt wie ein Kunſtwerk wirken. Recht zu verſtehen wird jedoch ein Künſtler immer erſt dann ſein, wenn wir ihn im Zuſammenhange mit dem Kulturleben ſeiner Zeit auffaſſen: gewiß; aber dann muß jeder Biographie eine umſtändliche kulturgeſchichtliche Einleitung vorausgeſchickt werden, faſt genau dieſelbe, wenn es ſich um

Raffaels und Michelangelos Biographie handelt, ähnlich, wenn nur Florentiner Zustände wie bei einer Schilderung Fra Bartolomeos z. B. betrachtet werden müssen. Sollte es nicht vorteilhaft sein, es entschlösse sich ein befähigter Gelehrter, ein für allemal eine solche kulturgeschichtliche Einleitung zu schreiben? Man könnte sich ja dieselbe ähnlich wie Jakob Burckhardts Kultur der Renaissance denken, nur etwas ausführlicher, nicht wie das genannte Werk oft bloß geistvoll andeutend und dem Eingeweihten allein verständlich, sondern auch anregend für alle die, welche Belehrung suchen. Auf solche Einleitung könnte dann der Kunsthistoriker seine Leser verweisen und wäre damit der Mühe überhoben, immer wieder dieselben Dinge in wenig veränderter Form aufzutischen.

Es konnten hier nur einige Punkte berührt werden; ausführlicher diese Fragen zu besprechen, wurde durch die Beschränkung, welche die Ökonomie dieses Sammelwerkes erforderte, unmöglich gemacht. Es sollte sich indessen meines Erachtens doch lohnen, ein besseres, wissenschaftlicheres Werk etwa in der Art dieser leichten Plauderei abzufassen. Für die hier zunächst zu erreichenden Zwecke wird allenfalls auch dies Büchlein ausreichen. Es werden sich an dasselbe nun Darstellungen von einzelnen interessanten Perioden der Kunstgeschichte anschließen.

Ehe der Verfasser von seinem — hoffentlich wohlwollenden — Leser Abschied nimmt, muß er noch eine persönliche Angelegenheit zur Sprache bringen. Trotz aller Korrekturen sind gewiß noch Druckfehler stehen geblieben! Im ersten Bande S. 119 ist statt Lorenzo Bernini Ghiberti als Erbauer der Colonnaden des Petersplatzes genannt; in diesem Bande S. 24 Fig. 14 muß der Mann, den Rembrandt portraitierte, Wtenbogaerd (nicht Wtenbogerd) heißen, der Kupferstecher S. 96 Fig. 34 heißt Suyderhoef (nicht Suydershoef). — Ja, zu viel Vertrauen auf die Zuverlässigkeit von Louis Viardots History of Painters of all Schools (Lond. 1877) hat mich bewogen das S. 100

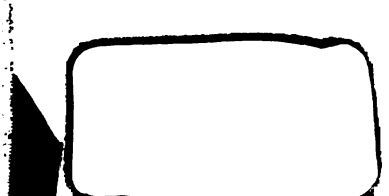
Fig. 38 mitgeteilte Bildchen Watteau zuzuschreiben, während es von Nicolas Lancret herrührt. S. 149 soll von Plüschteppichen, nicht von Tapeten gesprochen werden, und ähnliche Versehen werden wohl öfters vorgekommen sein. Da ein großer Teil der Korrekturen von Band I während einer Reise besorgt wurde, um das Erscheinen dieses Buches nicht zu verzögern, so konnten manche Angaben nicht noch einmal kontrolliert werden. Möchten der Lapsus Calami nicht zu viele sein. Für alle diese Versehen bitte ich um freundliche Nachsicht, und wünsche jedem, der sie mir gewährt, daß er im gleichen Falle von den Tücken der Druckfehler und ähnlichen Fatalitäten in Gnaden verschont bleibe.

Register.

Abdruck 204.
Adresse 204.
Ablösen der Freskobilder 141.
Akademie 40, 72.
Akt 6.
Allegorieen bei Historienbildern 84.
Al fresco 136.
Al secco 136.
Alpenlandschaft 127.
Anatomie 9.
Architekturmalerei 127.
Aquarellmalerei 182.
Aquatintamanier 208, 221.
Arrazzi 143.
Autographie 226.
Avant la lettre 205.
Basse-lisse 146, 148.
Bleigriffel 58.
Bleistift 60.
Blumenmalerei 180.
Centralperspektive 16.
Clairobscure 23, 199.
Chalcographie 203.
Chinesisches Papier 205.
Chinesischer Tusch 60.
Clichés 195.
Contre-Email 178.
Konzentrierung der Komposition 61.
Crayonmanier 208, 220.
Deckfarben 24, 59.
Email à jour 177.
— cloisonné 175.
— champlevé 176.
— de basse taille 176.
— peint 177.
Emailmalerei 174.
Epreuve d'Artiste 205.
Epreuve de Remarque 205.
Faltenwurf 9.
— knittrig 16.
— wulstig 16.
Farbendruck 224, 226.
Farbenholzschnitt 199.
Farbenskizze 69.
Firniß, Abnehmen des 160.
Flußlandschaft 126.
Freskomalerei 136.
Geflügel 113.
Gemälde 37.
Genremalerei 90.
— deutsche 93.
— englische 105.

Genremalerei französische 195.
— italienische 93.
— niederländische 93.
— spanische 93.
Gelehrte Malerei 29.
Gepunzte Manier 208, 209.
Geschabte Manier 208, 222.
Getuschte Manier 208, 221.
Glasmalerei 167.
Gliederpuppe 16.
Gobelins 146.
Gouache-Malerei 152.
Grabschriften der Maler 34, 35, 36.
Grabstichelmanier 208.
Gravierte Stein- und Metallplatten 188.
Gravure à la pointe seche 208, 208.
— à l'aquatinte 208, 221.
— à l'eau forte 208, 210.
— au burin 208.
— au lavis 207, 221.
— au maillet 208, 219.
— au pointillé 208, 217.
— dans le genre du crayon 208, 220.
— en couleur 224.
— — creux 194.
— — manière noire 208, 222.
— — relief 194.
— — taille douce 208.
Grisaille 167.
Grotteske 134.
Grubenschmelz 176.
Grundierung der Gemälde 158
Haute-lisse 146, 148.
Helldunkel 23.
Historienbilder 49.
Historienmalerei 75.
Hintergrund 75.
Hofmaler 32.
Holzschnitt 194.
Holzmosaik 166.
Hochschnitt 194.
Hüttengläser 169.
Horizont 17.
Jagdbilder 109.
Idealismus 72.
Initialen 150.
Intonaco 138.
Kalte Farben 25.
Karton 139, 143, 145, 169.
Katzen 113.
Koloristen 26.
Konventionelle Darstellung 6.
Kostüme 87.
Kunstvereine 46.
Kupferstich 203.
Kreidegrund 157.
Landschaftsmalerei 16.
— historische 119.
Lasurfarben 24.
Lichter 23.
Limoges-Email 176, 178.
Linearperspektive 16.
Linienmanier 208.
Lithographie 225.
Lokalschatten 23.
Lokalton 23, 25.
Luftperspektive 16, 25.
Maler 28.
— deutsche 30.
— französische 35.
— italienische 33, 87.
— niederländische 35, 36.
Malerakademieen 40.
Malerei 23.
Malerei, Einteilung derselben 1.
Maler-Email 167.
Malerzünfte 30.
Manieren der Zeichnung 57.
manière criblée 194, 201.
Manier 75.
manieriert 75.
Marinebilder 126.
Miniaturmalerei 149, 152.
militärisches Genre 109.
Modellieren 23.
Modell, lebendes 6, 69, 74.
Mondscheinlandschaft 126.
Monochrom 24.
Mosaik 162.
Mittelgrund 75.
Naturalismus 72.
Nebendinge 67.
Niello 190, 209.
Originalrand 207.
Öldruck 227.
Ölmalerei 141, 158.
Pastellmalerei 154.
Paysage intime 129.
Perspektive 16.
Pietra-dura-Mosaik 166.

Plafond 21.
Plattenrand 207.
Plüschteppiche 149.
Polychrom 24.
Portraitmalerei 58.
Probedruck 205.
Proportionslehre 9.
Punktierte Manier 208, 217.
Radierung 208, 219.
Realismus 72.
Reflexe 23.
Regenerationsverfahren v. Pettenkofers 161.
Reiberdrucke 197.
Reliefschmelz 176.
Restauration von Gemälden 160.
Retoilieren 161.
Retouche 203, 204.
Rötel 60.
Ruinenmarmor 166.
Schattierung 22.
Schlagschatten 23.
Schildmaler 29.
Schlachtenmalerei 107.
Schönheitsideal 72, 74.
Schrotblätter 194, 201.
Schule 74.
schwarze Kreide 60.
Schwarzkunst 208, 222.
Sepia 60.
Seestücke 126.
sfumato 26.
Sgraffitomalerei 141.
Silberstift 58.
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Steindruck 225.
Stickerei 142.
Stil 74.
Stilleben 114.
Stillos 75.
Stilvoll 75.
Stich mit der kalten Nadel 208, 217.
Tiefschnitt 194.
Tiermalerei 108.
Teigdruck 184, 203.
Temperamalerei 157.
Tote Jagdbeute 110.
Toutin-Email 187.
Umrißzeichnung 21.
Überfanggläser 169.
Veduten 127.
Verschwindungspunkt 16.
Verkürzung 21
Visierung 169.
Vogelperspektive 18.
Vordergrund 75.
Vor der Schrift 205.
Wandmalerei 136.
Wandteppiche 142.
Warme Farben 25.
Wert der Kupferstiche 206.
Weberei 142.
Xylographie 194.
Zeichnen 3.

Druck von Greßner & Schramm in Leipzig.

48239 N5300
S3
v.2
Schultz
Kunst und kunstgeschichte
May 2,1913 Steinbrum MAY 10 1913
APR 9 1941 MAR 31 1941
Mending FEB 1 9 1947
Y 0134073
48239
N5300
S3
LIBRARY